



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

NOLISP350

Mastergradsoppgave i nordisk litteratur

Vår 2019

Kjærlighet, seksualitet og penger:

En sammenligning av Amalie Skrams roman *Constance Ring*
(1885) med skuespillet *Gjæld* (1885)

Stine Halvorsen

Takk

Jeg vil først og fremst takke min fantastiske veileder Christine Hamm. Du har vært enestående, tålmodig og forståelsesfull. I prosessen med å fullføre masteroppgaven har du kommet med uvurderlige innspill, løftet meg opp og gitt meg troen på at jeg skal klare dette. Din kunnskap er enorm, og ditt hjerte større.

Takk til min samboer for gode diskusjoner, juridiske innspill og forslag til forbedringer. Takk for at du har holdt ut med meg under masterskrivingen. Du er min bauta.

Mine barn. Som alltid er der for meg. Som har dratt perspektivet til en sliten mamma ned igjen på jorda, og fått meg til å innse at det ikke finnes mye vakrere i livet enn dere to. Dere har lært meg å koble av, for å på den måten få ny motivasjon. Deres kjærlighet har hjulpet meg med å innse at alt ordner seg til slutt. Dere er og blir det viktigste i mitt liv.

Takk til min fine mamma, som i innspurten har kjørt i mange timer for å avlaste, støvsuge, bake boller, lage middag, brette klær og være med på lekeplassen.

Sist, men ikke minst, en takk til Astrid. Du vært ved min side, time etter time. Sene kvelder og tidlige morgener, livet hadde vært fattigere uten deg.

Innholdsfortegnelse

1	KAPITTEL 1: INNLEDNING	1
1.1	Presentasjon av prosjektet.....	1
1.2	Et personlig eller et moderne gjennombrudd?	2
1.2.1	Hvorfor drama? Forskernes vurdering av dramatikken	5
2	KAPITTEL 2. FORSKNINGSLITTERATUR OM CONSTANCE RING OG GJÆLD.....	9
2.1	Resepsjon av <i>Constance Ring</i>	9
2.1.1	Den første biografen: Antonie Tiberg om <i>Constance Ring</i>	9
2.1.2	Borghild Kranes psykoanalytiske blikk på <i>Constance Ring</i>	12
2.1.3	Feministen Mai-Bente Bonnevie om <i>Constance Ring</i>	16
2.1.4	Irene Engelstad om seksualitet og oppdragelse i <i>Constance Ring</i>	21
2.1.5	Christine Hamm om <i>Constance Ring</i> som melodrama	23
2.2	Resepsjon av dramatikerens Amalie Skram, med særlig vekt på lesningen av <i>Gjæld</i>	25
2.2.1	Antonie Tiberg om Skrams første forsøk som forfatter	26
2.2.2	Borghild Krane om dramatikerens Amalie Skram.....	27
2.2.3	Losnedahl om <i>Gjæld</i>	29
3	KAPITTEL 3: TEMATISKE LESNINGER	32
3.1	Handlingsutviklingen i <i>Constance Ring</i>	32
3.1.1	Handlingsforløpet i Skrams debutroman	32
3.1.2	Begynnelsen: Et vel utstyrt hjem	33
3.1.3	Lengselen bort fra ekteskapet	33
3.1.4	Å spille skuespill i eget liv.....	36
3.1.5	Det hellige ekteskapet –dobbeltmoralen som utfordring	37
3.1.6	Ekteskapet er døden	38
3.1.7	Ekteskapsbruddet: Å bli såret	40
3.1.8	Gjæld, og oppdagelsen av å jobbe som prostituert	42
3.1.9	Endelig fri?	45
3.1.10	Lorck og Constances ekteskap: En smak av den ekte kjærligheten	46
3.1.11	Illusjonen blir brutt.....	46
3.1.12	Drømmen om kjærligheten må oppgis	49
3.1.13	Oppsummerende kommentarer	50
3.2	Handlingsutviklingen i <i>Gjæld</i>	51
3.2.1	Handlingen i <i>Gjæld</i>	51
3.2.2	Den vanskelige åpningen	52
3.2.3	Kvinner og menn i en liknende situasjon, og megleren Janna	53
3.2.4	Lykke – er den i det hele tatt mulig å oppleve?	56
3.2.5	Fysisk gjæld	58
3.2.6	Tvil.....	60

3.2.7	Usedelighet	61
3.2.8	Å skulle selge kroppen som en vare.....	64
3.2.9	Sannheten	65
4	KAPITTEL 4: ANALYSER AV VERKENES FORM.....	67
4.1	Hvordan er romanen <i>Constance Ring</i> strukturert?	68
4.1.1	Fortellerhandlingen i <i>Constance Ring</i>	68
4.1.2	Diskurs og historie: Tidsaspektet ved fortellingen	73
4.1.3	Persongalleriet i romanen.....	74
4.2	Hvordan er det dramatiske verket <i>Gjæld</i> strukturert?	76
4.2.1	Strukturen i teaterstykket <i>Gjæld</i>	76
4.2.2	Tidsaspektet ved dramaet.....	78
4.2.3	Persongalleriet i dramaet.....	80
5	KAPITTEL 5: SAMMENLIGNING OG KONKLUSJON	86
5.1	Dramatikeren og romanforfatteren om kjærlighet, seksualitet og penger	86
5.2	Konklusjon: Fordeler og ulemper ved romansjangeren	89
	KILDER OG LITTERATUR	91
	SAMMENDRAG	93
	ABSTRACT	94
	PROFESJONSRELEVANS	95

1 Kapittel 1: Innledning

1.1 Presentasjon av prosjektet

Amalie Skrams naturalistiske romaner og fortellinger er unektelig godt forankret i den norske kanon. Ekteskapsromanen *Constance Ring* (1885) og romansyklusen *Hellemysrfolket* (1887-1898) har kanskje fått spesielt mye oppmerksomhet, men også romanen *Forrådt* (1892) og novellen «Karens jul» (1885) er kjent hos mange. Det fokuseres derimot lite på Skrams dramatiske verker, og da jeg i 2015 kom over utgivelsen av to tidligere upubliserte dramatiske verk skrevet av den berømte forfatteren, ble jeg straks nysgjerrig. Hvordan så disse ukjente tekstene ut? Hva kunne de fortelle om Skram som forfatter, og ville lesningen av dem endre mitt syn på Skrams verk?

Det var Kari Gaarder Losnedahl, professor emerita i teatervitenskap ved UiB, som hadde sørget for å få publisert de to til da nokså ukjente manuskriptene *Nina* (1879/1880) og *Gjæld* (1885) ved forlaget Alvheim og Eide. Som hun understreker det i forordet, vitner disse tekstene om at Amalie Skram hadde et ønske om å mestre dramaformen fra tidlig i karrieren av. Og som hun utfører videre i det lange essayet om dramatikerens Amalie Skram som avslutter utgivelsen,¹ så hadde Skram allerede i et brev til venninnen Elisa Knudtzon i 1877 uttrykt at hun var klar over at det å skrive drama var noe av det mest krevende man kunne finne på å gjøre. Skram siterer i brevet til deres felles venn, skolebestyrer Bendixen, som hadde kommentert hennes første forsøk på å skrive et drama slik: «'Det er omtrent det vanskeligste man kan ta seg til, å skrive for scenen', sa B. og jeg er viss på at han har rett» (Kielland, 1955:27). Og helt riktig, den dramatiske formen skulle vise seg å bli problematisk for Skram. Det er paradigmatisk at hun i 1885 ferdigstiller både en roman og et skuespill, nemlig både *Constance Ring* og *Gjæld*. Begge omhandler den problematiske ekteskapsinstitusjonen og begge tar opp sedelighetsspørsmål, men der romanen blir trykt og anmeldt, blir dramaet verken utgitt eller oppført.

Dette faktum synes jeg inviterer til sammenligning av de to tekstene. Hvorfor har romanen blitt stående som en del av den norske kanon, mens det dramatiske verkets eksistens har blitt knapt lagt merke til, og ja, kanskje blitt ignorert helt frem til utgivelsen i 2015? Skyldes det

¹ I essayet omtaler hun de to skuespillene, samt de andre kjente dramatiske verkene av Skram.

måten tematikken – som Losnedahl helt riktig påpeker er nokså lik i romanen og i dramaet – er formidlet på en annen måte? Kan det hende at tematikken krever romanformen på en annen måte enn dramaformen, eller at dramaformen ikke passer til temaet?

I det følgende vil jeg argumentere for at den dramatiske formen mest sannsynlig ikke ga Skram tilstrekkelig spillerom til å kunne formidle de intense, desperate følelsene hos de kvinnelige hovedpersonene, Constance i romanen og Helene i skuespillet. Jeg vil fokusere på fortellerteknikken i romanen og forsøke å vise hvordan fortelleren bidrar til å få frem Skrams anliggende. Tids –og varighetsaspektet er også interessant, da romansjangeren åpner opp for en fortelling som kan skildre personlig utvikling over lengre tid, mens den dramatiske formen setter helt andre krav til tidsperspektivet. Jeg vil også argumentere for at den dramatiske formen tilrettelegger for at *Gjæld* ikke kan ende tragisk, slik som *Constance Ring*. Med andre ord vil jeg foreta en sammenligning av de to tekstene ut fra særlig fokus på sjanger. Det skal skje i kapittel 4. Men før det skal jeg se nærmere på hvordan handlingen i de to tekstene arter seg, for å få frem både likheter og eventuelle forskjeller i kapittel 3, etter jeg har presentert et utvalg av tidligere lesninger av romanen og av skuespillet i kapittel 2.

1.2 Et personlig eller et moderne gjennombrudd?

Før jeg går nærmere inn på romanen og skuespillet jeg vil studere ytterligere, kan det være på sin plass å minne om den situasjonen Amalie Skram befant seg i da hun skrev på tekstene.² I slutten av 1870-årene var Skram bosatt på Ask utenfor Bergen sammen med sin ektemann August Müller. Det var i den perioden hun virkelig begynte å engasjere seg i kulturlivet og teateret i Bergen. Hun skrev kritikker og anmeldelser som ble publisert blant annet i *Bergens Tidende*, og ble kjent med den radikale kretsen rundt avisen, hevder Elisabeth Aasen (1993:8). Ønsket om å skrive noe mer enn kritikker og anmeldelser, må i denne perioden ha blitt tydelig for Skram.

² Jeg kan ikke gå gjennom biografien i detalj, men her er et kort sammendrag: Amalie Skram, født Berthe Amalie Alver (22.08.1846) vokste opp i en kjøpmannsfamilie i Bergen. Allerede som 18 åring giftet hun seg med skipsfører Bernt Ulrik August Müller. Amalie Müller og ektemannen reiste til sjøs i mange år, og hun fødte to sønner, Jacob i 1866 og Ludvig i 1868. Ekteparet Müller slo seg da ned på Ask utenfor Bergen, Amalie opplevde å få nervøse sammenbrudd og ble lagt inn på Gaustad sykehus i 1877/78. Amalie fikk innvilget skillsmisse fra Müller, og bosatte seg i Fredrikshald i årene 1878-1881 og i Kristiania i årene 1881-1884. I 1882 traff hun Erik Skram, og i 1884 flyttet Amalie Müller til Erik Skram i København for å gifte seg. Amalie fødte en datter i 1889, og ble på nytt lagt inn på sykehus, på grunn av nervøse sammenbrudd, i 1894. I 1899 ble hun skilt fra Erik Skram, før hun døde bare 58 år gammel i 1905. (Krane, 1961:5).

Samtidig var den private situasjonen til Amalie Skram blitt svært anstrengt. Under seilasen med skuten hun delte med sin mann hadde hun opplevd hallusinasjoner og søvnevansker, som tydeligvis var relatert til møtet med den frodige handelen hos prostituerte som norske sjøfolk bedrev i fremmede havnebyer. Nå opplevde hun sitt eget forhold som en psykisk påkjenning, og hennes sinnstilstand var dårlig. Hjemme på Ask visste hun at Müller hadde et forhold til andre kvinner, men når hun oppdaget at det også skjedde i eget hus, i stuen hennes, fikk det være nok. Hun ville skilles, men familien overtalte henne til å forbli i ekteskapet. Dette ledet til at hun ble alvorlig syk, og til slutt ble hun sendt til Gaustad for å hvile ut. Opplevelsen av det ekteskapelige livet, og sjokket som det var for henne å bli kjent med måten kjønnslivet og sexhandelen foregikk på, presset frem behovet for å gi uttrykk for erfaringene. Det var dermed opplagt hva hun skulle skrive om, men verre var det åpenbart med hvordan hun skulle forme stoffet sitt.

Antonie Tiberg, Amalie Skrams første biograf, skrev i 1910 følgende om Skrams vei mot å bli forfatter: «[...] naar der gik saa vidt mange aar før hun gav noget arbeid i trykken, har det visstnok sin grund i at formen voldte hende vanskeligheter» (Tiberg, 1910:154). Utsagnet er spesielt interessant, fordi Tiberg sikter mot det faktum at Skrams første skriveforsøk åpenbart var som dramatiker. Skram-forskere har lenge visst om minst tre dramatiske verk under arbeid fra den tid, nemlig *At lege med Ilden* 1876/77), *Nina* (1879/80) og *Gjæld* (1885-1887). Disse tekstene ble riktignok aldri utgitt i Skrams samtid, men *Nina* og *Gjæld* finnes i manuskriptversjon og *At lege med Ilden* er omtalt i en rekke brev mellom forfatteren og venner og slektninger. At Skram hadde en så sterk trang til å skrive kan ifølge Tiberg blant annet ha vært forårsaket av:

[...] den utvikling hendes liv hadde tat i forbindelse med hendes ubøielige krav paa at sandheten usminket maatte frem. Hendes liv var blit til en ulykke som forlangte at bringes frem for offentligheten, fordi hun hadde evnen til å se sit eget som et led i den menneskelige lidelseshistorie, og hun kunde ikke være med paa at tie ned elendigheten (Tiberg, 1910:156).

Tiberg tar med dette utsagnet utgangspunkt i Amalie Skrams liv, og legger mye av årsaken til hennes formidlingsbehov over på det selvopplevde.

Også Borghild Krane trekker frem de selvbiografiske trekkene i debutverket til Skram, *Constance Ring*. Krane skriver at: «Mange trekk i Constances situasjon kan også lett parallelliseres til Amalie Skrams eget livsløp, især det altfor tidlig inngåtte ekteskap, den store aldersforskjellen mellom ektefellene og hovedpersonens umodenhet i kjærlighetsevne»

(Krane, 1961:59). Det er dermed vanskelig å unngå å ilegge Skrams beretninger en selvbiografisk dimensjon. Mye av resepsjonen, og særlig samtidsresepsjonen presentert av Antonie Tiberg, har tilsvarende en tendens til å lese Skrams personlige historie inn i hennes litterære verker på den ene eller andre måten.³ Forholdet mellom forfatteren og historien er selvfølgelig alltid et interessant moment, men vil få svært liten oppmerksomhet i denne oppgaven, siden jeg er mest interessert i en sammenligning av tekstene med tanke på sjanger og tematikk.

Kanskje er det mer fristende å lese et verk selvbiografisk når en tekst er episk, enn når det dreier seg om et dramatisk verk?⁴ Uansett kan man tenke seg at Skrams egne erfaringer gjorde det nødvendig for henne å engasjere seg i kvinners situasjon generelt. Tiberg argumenterer for at «[...] angrep paa hykleriet i samfundet» (Tiberg, 1910:135) var et gjennomgående tema i Skrams verker. Hun argumenterer også for at Skrams litterære verker var et produkt av de sosiale endringene samunnet:

Det nationale element i tiden hadde en helt forbigaaende betydning for hende. Det fanget ikke hendes interesser; hun manglet den rotfæstede nationalfølelse som kan skyte levedygtige skud. Det var de sociale bevægelser hun førtes hen til (Tiberg, 1910:122).

Det var ikke nasjonalismen som fenget Skram, men realistiske og naturalistiske skildringer av ekteskap og kvinneliv.⁵ Hun ville være med i datidens pågående kamp for kvinners rett til likestilling innad i ekteskapet, og kvinners rett til utdanning.

Å fornekte at det finnes klare paralleller mellom livet til Amalie Skram og tematikken, samt de litterære personene både i *Constance Ring* og *Gjæld* er ikke veien å gå, men verkene må nok snarere leses og tolkes med bakgrunn i den tiden Skram levde og virket på, og ikke som en personlig, eller til og med privat, skildring. Problemet som kan oppstå da er også at verkene kan bli nedvurdert som en narsissistisk krets rundt egne problemer, dersom man ikke makter å løfte fortellerperspektivet bort fra Skrams eget private liv og erfaringer. Det

³ Losnedahl understreker dette med at: «Å slutte en entydig samsvarstolkning mellom liv og verk, som ofte er blitt gjort når det gjelder Amalie Skram, blir for snevert; snarere betyr det at hun benytter personlige erfaringer som inspirasjon og utgangspunkt, og transformerer det til kunst og litteratur (Losnedahl, 2015:261).

⁴ Gaasland advarer mot å falle for fristelsen og tenke at det i tredjepersonsfortellinger er forfatteren selv som er fortellerstemmen, og at det er viktig å: [...] holde fast ved at fortelleren er en størrelse i teksten, mens forfatteren er en størrelse utenfor teksten» (Gaasland, 1999:25).

⁵ Pil Dahlerup mener: «at Skram og andre kvinner underkastet seg naturalismen som program fordi de var seksuelle masochister. Kvinnen var under patriarkiet tvunget til å undertrykke sin seksualitet, som de opplevde som skitten og heslig» (sitert etter Hamm, 2006:10).

selvbiografiske kan oppleves og tolkes som en svakhet i fortellingen, og for leseren som kjenner til Skrams liv kan det bli vanskelig å tolke teksten som et resultat av en samfunnsengasjert forfatter som kjemper for kvinners rettighet og frihet, som blant annet Christine Hamm argumenterer for (2006:22).⁶ Så i første omgang vil jeg skille tydelig mellom fortellerstemmen og forfatteren når jeg beskjefter meg med tekstene.

1.2.1 Hvorfor drama? Forskernes vurdering av dramatikken

Kari Gaarder Losnedahl reflekterer rundt hvorfor Skram valgte å starte sin dikterbane nettopp med dramatiske verk i sitt essay «Dramatikeren Amalie Skram». Losnedahl har ingen god forklaring, men spekulerer om det kan skyldes hennes kontakt med den dramatiske scenen som publikummer, eller at hun ble inspirert av ektemannen August Müller, som spilte teater.⁷ Losnedahl ser derimot ut til å tro at:

En mer relevant årsak kan være at *scenekunsten* var i markert endring. [...] Det moderne gjennombruddet nådde også etter hvert teateret. Tanken om at teaterets oppgave måtte være å fremstille reelle menneskelige problem og konflikter begynte å manifestere seg. [...] Ekteskap, sedelighets-problematikk og kvinners levkår skulle bli blant de dominerende emnene (Losnedahl, 2015:228).⁸

Endringen passet nok Amalie Skram godt. Hun ville nettopp formilde om emnene hun var opptatt av til så mange som mulig, og så effektiv som mulig. Det moderne gjennombruddet gjorde sitt inntog i litteraturen så vel som på scenen og i teateret, og nasjonalromantikken måtte vike til fordel for realismen og naturalismen. Endringen i praksis skulle derimot vise seg å ta lengre tid. «Skuespillere som var vant til og behersket salongkomediens spilleform, kunne få problemer med den realistiske stilen. Heller ikke publikum ønsket en umiddelbar endring. [...] Dette kan være årsaken til at mange teatersjefer vegret seg for å legge om

⁶ Og det finnes eksempler for at Skram reagerte på lesninger som tolket hennes tekster som bare private utsagn. Dette blir synlig blant annet i et brev til venninnen Eliza Knudtzon fra 26. september 1878 hvor Skram ytrer: «[...] jeg har en sann redsel for «folk», jeg vet at alle er imot meg, at alle ser ned på meg [...] Slikt gjør alltid ondt, men det nedbøyer meg ikke. Jeg er allerede så nedbøyet som mulig. Du kan tro jeg inderlig lenges efter døden...» [...] (Kielland 1976:35).

⁷ August Müller (1837-1898) var Amalie Skrams første ektemann. Han hadde en bakgrunn som skuespiller, og må ha snakket med sin kone om sine erfaringer med scenen (Losnedahl, 2017:227).

⁸ «Samtidig som virkeligheten begynte å avspeile seg i dramateksten, skjedde en tilsvarende endring på selve scenen, muliggjort av den scenetekniske utviklingen i tiden» (Losnedahl, 2015:228). Den dramatiske scenen må dermed har virket forlokkende på Skram, som uten tvil hadde et formidlingsbehov.

kursen, skriver Losnedahl (2015:229)⁹. Disse utfordringene kan også være en forklaring på hvorfor Skrams tidlige dramatiske verk ikke ble antatt av teaterscenene.

Margareta Wirmark skrev generelt om kvinners utfordringer som dramatikere: «Hvert nyskrevet drama måtte kjempe for å bli oppført.»¹⁰ Losnedahl legger til: «[...] Et moment Wirmark peker på er at av den nyskrevne nordiske dramatikken som ble oppført på Det kgl. Teater, var så godt som alle skrevet av menn» (Losnedahl, 2015:230). Det er derfor viktig å huske at Amalie Skram var en kvinne i et mannsdominert samfunn, og at selv om samfunnet var i forandring kan man ikke utelukke at hennes dramatiske verker ikke ble oppført på grunn av hennes kjønn. Losnedahl bemerker at i de første forsøkene på skuespill fra kvinnelige forfattere var «[...] graden av samfunnskritikk [...] relativt svak» (Losnedahl, 2015:233), noe som skyldtes kvinnens sosiale posisjon og personlige erfaringer. Svakhetene ble så straks sett som manglende dramatisk teknikk. Manglende dramatisk teknikk kunne, som antydnet, være grunn til avvisning. Holdningen til innholdet i *Gjæld* kommer tydelig frem i et brev fra den norske teatersjefen Schrøder¹¹, som Losnedahl siterer slik: «Min Hovedtanke er, at det i og for sig yderst delikate og pinlige Emne gennem 4 akter er behandlet med en djærv Ligeftremhed, bred Udførlighed og vidtgaende Realisme, som jeg tror vil virke frastødende» (Losnedahl, 2015:226). Derfor kan ikke det faktum at det var menn som bedømte stykket ignoreres.

Endringen tok tid, og selv om det moderne gjennombruddet skulle oppheve skillet mellom menn og kvinner var det ikke til å komme ifra at:

Temaer som gjaldt skilsmisse og sedelighet, som jo også mannlige forfattere skrev om, brøt tidens normer for god dramatik. En ekstra belastning var det imidlertid for de kvinnelige forfatterne som i tillegg brøt normer for akseptert kvinnelighet (Losnedahl, 2015:233).

Derfor må ikke Tibergs dom om Skrams tidlige dramatiske verker som dårlige eller ufullstendige ilegges for stor betydning. Det er viktig å huske på i hvilken historisk kontekst Skram forsøkte å få utgitt sine dramaer i, og *Gjæld* var som Losnedahl påpeker, et mer gjennomarbeidet og fullstendig dramatisk stykke enn *Nina*.

⁹ Losnedahl påpeker i den sammenheng at: «Følgelig fremstår teateret generelt som en konservativ kunstinstusjon som bruker tid på å godta og tilegne seg nye former» (Losnedahl, 2015:229-230). Derfor er det rimelig å påstå at Amalie Skram med f.eks. *Gjæld* trolig var noe forut for sin tid, og at det dermed ikke er stykket i seg selv som er mangelfullt.

¹⁰ Margareta Wirmark (1936-2014) var en svensk professor og litteraturviter.

¹¹ Hans Fredrick Ludvig Schrøder (1836-1902) virket som den norske teatersjefen ved Christiania Theater i årene 1879-1899. Losnedahl bemerker at teatersjefen ble kritisert for å ved flere anledninger ha refuset betydningfulle skuespill (Losnedahl, 2015:225).

Biografen og litteraturkritikeren Tiberg, psykoanalytiker og forfatter Borghild Krane og feministen og litteraturforskere Mai-Bente Bonnevie forklarer alle på ulike tidspunkt (i begynnelsen av 1900-tallet, på 1950-tallet og på 1970-tallet) Skrams verker som et resultat av sedelighetsdebatten og dens betydning for Det moderne gjennombruddet. Bonnevie går dypere inn på hva sedelighetsdebatten faktisk gikk ut på og skriver at: «Det var spørsmål om kvinnens erotiske frigjøring på linje med mennenes som sto i brennpunktet» (Bonnevie, 1977:41) I følge de radikale var det ekteskapet, og familien som institusjon, som først og fremst forhindret kjærligheten både hos mannen og kvinnen. «Den borgerlige kvinnebevegelsen derimot ville verne om ekteskapet og framholdt at begge parter skulle være avholdende før de giftet seg» (Bonnevie, 1977:41). Den patriarkalske strukturen og den borgerlige kjernefamilien oppstod ifølge Bonnevie trolig som en følge av industrialiseringen og fremveksten av kapitalismen. Kjernefamilien måtte være en fleksibel enhet, og familien kunne dermed bare «ha *en* hovedarbeidstager¹²» (Bonnevie, 1977:42). Dermed endte kvinnene opp med å bli undertrykte.

I resepsjonen fokuseres det ellers mye på det heslige, stygge og tragiske i Skrams diktning, og tar man for seg både *Gjæld* og *Constance Ring*, skildrer de to ulike verkene nettopp mye av den samme problematikken. Mens *Constance Ring* ender tragisk, viser det dramatiske stykket imidlertid at forfatteren Amalie Skram var mer nyansert enn det Tiberg oppfatter henne som, slik vi kommer til å se i kapittel 3. Men igjen, hvorfor velger Skram å behandle tematikken annerledes når hun skrev romanen *Constance Ring* og når hun skrev dramaet *Gjæld*? Hvilken rolle spiller sjangerkrav for hennes bearbeidelse? I min tilnærming skal jeg også ta hensyn til at Skrams dramatik av dem som leste den i samtiden ble oppfattet for å være som Henrik Jæger konsulent for Christiania Theater skrev til Amalie Skram angående *Nina* (1879/80): «av en alt for episk karakter»» (Bjerkelund, 1889:64). Det samme kan trolig også sies om Helene i *Gjæld*. Samtidig observerte en del lesere av debutromanen at Skram med formidlingen sin ble litt vel melodramatisk, ja at teksten ble skjemt av det som kan sies å være overdreven ekspressivitet og teatralitet, slik Hamm påpeker i *Medlidenhet og melodrama. Amalie Skrams litteraturkritikk og ekteskapsromaner* fra 2006. Med andre ord: Trengte Skram kanskje i grunnen begge sjangrene, eller i alle fall deres spesifikke modi, for å få frem tematikken sin? Måtte hun kanskje både bli episk og dramatisk, og skrev derfor både episk dramatik og

¹² Bonnevie fokuserer på at den gifte borgerlige kvinnen som en direkte årsak av industrialismen og urbaniseringen fikk: «innskrenket sitt virkefelt [...] Hun ble satt «på pynt», mens hushjelpene gjorde arbeidet i hjemmet» (Bonnevie, 1977:42). Det er nettopp slike borgerlige ekteskapstilværelser Skram skildrer i både *Constance Ring* og *Gjæld*.

teatralsk epikk? Dette er spørsmål jeg skal ta med meg inn i lesningen av romanens og dramatekstens form i kapittel 4.

2 Kapittel 2. Forskningslitteratur om Constance Ring og Gjæld

Siden Amalie Skrams roman *Constance Ring* kom ut i 1885, er det blitt skrevet mye om den. Romanen ble anmeldt i en rekke aviser da den kom ut, både norske og danske. Marte Engdal Halse har skrevet en fin artikkel om samtidsresepsjonen, som er trykt i Edda 4, 1993. I etterkant er romanen også blitt omtalt i litteraturhistorier, artikler og en rekke hovedfagsoppgaver. Å skulle presentere hele denne resepsjonen inngående, skulle har sprengt rammen for denne oppgaven. Jeg har derfor valgt å konsentrere meg om noen sentrale bidrag fra utvalgte Skram-forskere. Disse mener jeg gir et godt innsyn i hvordan romanen har blitt lest, og hva forskerne mener er de viktigste anliggender som Amalie Skram fremmer i romanen. I neste kapittelet vil jeg så selv se på hva romanen forteller leserne sine.

Skuespillet *Gjæld* er av naturlige årsaker nesten ikke blitt omtalt i forskningslitteraturen. Det finnes noen kommentarer til det i biografiene og hos Ragni Bjerkelund. Et unntak er imidlertid presentasjonen og kommentaren som finnes i Kari Gaarder Losnedals utgivelse av skuespillet. Den skal jeg nedenfor gjøre inngående greie for. Men denne delen av dette resepsjonskapittelet vil ta ulikt mindre plass enn presentasjonen av forskernes syn på *Constance Ring*.

2.1 Resepsjon av Constance Ring

2.1.1 Den første biografien: Antonie Tiberg om Constance Ring

Antonie Tiberg legger i biografien om Skram naturlig nok stort fokus på Amalie Skrams personlige forhold på den tid da hun skrev *Constance Ring*, når hun omtaler romanen. Hun understreker at Skram, den gang Fru Müller, hadde manuset til romanen i kofferten, da hun reiste til København for å gifte seg med Erik Skram. Tiberg oppfatter det slik at det må ha vært en enorm lettelse for Skram da boken ble antatt hos Gyldendal forlag, slik at hun endelig kunne bli av med denne ekteskapshistorien hun i så mange år hadde brent inne med. Da boken nesten var ferdig trykket kom imidlertid forlagssjefen Frederik Vilhelm Hegel med krav om å forandre, eller utelate noe i siste avsnitt av boken. Dette ville ikke Amalie, og dermed ble utgivelsen av *Constance Ring* stoppet. Hun hadde nå sin debutbok ferdig trykket, men stod

uten forlegger. Løsningen ble til slutt at boken ble utgitt på kommisjon hos Huseby og Co (Tiberg, 1910:182-183).

Da boken endelig ble utgitt i juni 1885, hadde krangelen med Hegel allerede vakt oppsikt. Flere hadde forsøkt å hindre at boken skulle bli utgitt, uten å vite dens innhold, noe Tiberg forklarer med dens radikale skildringer av kvinneliv i ekteskap. Tiberg påpeker at: «[...] det maa huskes at boken var den første i norsk litteratur som saa uforbeholdent behandlet de lyssky seksuelle forhold» (Tiberg, 1910:183). Denne forklaringen om at romanen var for mye for Skrams samtidig, og at hennes skildringer av ekteskap, kjærlighet og seksualmoral var for radikal for å falle i god jord, har også blitt fremhevet i den senere forskningstradisjonen, slik det følgende vil vise.

I tillegg til at Antonie Tiberg mente at Skrams roman var for sterk kost for hennes lesere i samtiden, la hun stor vekt på den biografiske motivasjonen for teksten. Denne personlige bakgrunnen gjorde det muligens enda mer pikant å skulle ha romanen ut i verden. Tiberg, som under arbeidet med biografien kunne intervjuer slektninger og bekjente til Skram, er tydelig på at Skram i romanen beskrev sine egne opplevelser.¹³ Hun var av den oppfatning at *Constance Ring* var: «[...] vokset ut av sin forfatters egteskapelige erfaringer og tanker om forholdet mellom kjønnene.» (Tiberg, 1910:185). Det er derfor viktig å ta hensyn til at Tiberg konsekvent ilegger Skrams diktning selvbiografiske trekk, og at hun til stadighet trekker frem Skrams seksuelle «abnormitet»¹⁴. Antakelsen at både Skram selv og hennes romanperson Constance var frigid, påvirket både Tibergs lesning av romanen og fremstillingen i biografien.

Tiberg kritiserer Skram for å være for ensidig i sin dom i *Constance Ring* og forklarer det med at: «Egtemændene er alle behandlet som en flok usedelige bedragere uten at der er git nogen forklaring av hvordan de er blit slik. Der er ikke én mand i boken som ikke føres frem sammen med en elskerindre [...]» (Tiberg, 1910:186). Som jeg senere skal redegjøre for når jeg selv leser romanen, oppfatter jeg Tiberg som for kategorisk i omtalen av Skrams fremstilling av de mannlige karakterene i romanen. De har riktig nok alle hatt elskerinner,

¹³ Antonie Tiberg (1878-1952) var Norges første litteraturforsker og kvinnelige filolog i embete. (Lillebo, 2014)

¹⁴ Tiberg forsvarer Skram og understøtter Skrams uttalelser om at hun ikke var påvirket av Zola, noe hun fikk kritikk for å være. Det Tiberg i stedet fokuserer på er Skrams sjælelige natur: «Det blir da rimeligere at søke utgangspunkt for Amalie Skrams forfatterskap i de sjælelige forviklinger som maatte opstaa av hendes abnorme anlæg, end at tænke paa nogen literær paavirkning. [...] Men vil man naa til en dypere forstaelse av hendes utvikling, ogsaa som forfatter, er det nødvendig at regne med hendes naturlige anlæg, ikke mindst de abnorme sider» (Tiberg, 1910:159). Det er derfor rimelig å anta at Tiberg ikke fullt ut makter å se Skrams kunstneriske evner som forfatter utover det hun omtaler som en avvikende, frigid og abnorm natur.

men Skram har skrevet frem ulike nyanser hos mennene, noe Tiberg ikke tar hensyn til. Constances første ektemann, den velstående Ring, skiller seg i stor grad fra den forelskede og mer ydmyke Meier, som vi skal se. Tiberg kritiserer videre at det ikke legges frem noen forklaring på hvorfor alle mennene er blitt slik, og der mener jeg hun tar feil. Skram legger frem flere forklaringer, som når hun kritiserer hvordan samfunnsmoralen og religionen tilrettelegger for at samfunnet dømmer menneskets livsførsel som umoralsk:

«Og nu selv denne kyskhed» - begynte Lorck, «fy for pokker, et påbud, som aldri har utrettet annet, enn å gi noen stakkarer med svake hjerner og dårlige maver vond samvittighet» -

«Nei fy, Lorck!» ropte Constance.

«Og bragt en skare forkvalede fruentimmer til å legge sunnhet og livsglede som en blodpenge på et alter, som er reist over naturens hesligste unatur» - vedblev Lorck. (Skram, 2004:43).

I sitatet legger Skram frem samfunnsmoralen og religionen som en del av problemet, og som en beskrivelse av hvorfor mennene i *Constance Ring* på bakgrunn av samfunnsmoralen blir oppfattet som umoralske individer. Det er ikke nødvendigvis mennene det er noe galt med, men forventningene og kravene som blir stilt av de religiøst forankrede samfunnsnormene.

Tiberg går videre med å kritisere også de kvinnelige personene i romanen og skriver at:

«Man faar ingen sympati for nogen av disse bedragne hustruer, fordi de er saa karakterløse; mindst endog kanske for Constance, som gaar omkring slap og indolent, uten evne til at føle noget av det som gjør livet værdt at leve» (Tiberg, 1910:186).

Tiberg kritiserer altså de kvinnelige romanpersonene for å ha et for ambivalent forhold til sine egne liv, og skjebne. Constance kan riktig nok leses som ambivalent, men igjen oppfatter jeg Tiberg som for kategorisk. Kvinnene i *Constance Ring* har som følge av hvordan samfunnet er bygget opp ingen reelle valg. Slik jeg leser romanen må kvinnes «karakterløshet» eller ambivalens leses som nettopp et produkt av den tiden de levde i, og dermed tolkes som en styrke i romanen i det Skram på en realistisk måte legger frem hvordan enkelte kvinner unektelig må ha opplevd tilværelsen.

Antonie Tibergs resepsjon er både viktig og interessant da den representerer samtidens oppfattelse og mottagelse av romanen. Slik Tiberg skriver om Skram er det tydelig at hun selv ikke er konsekvent i sin tolkning av verket *Constance Ring*, i det hun både opphøyer og kritiserer flere av de samme aspektene. Tiberg trekker frem kritikken av datidens samfunn og

kvinnekamp som noe positivt i Skrams verker, samtidig som det merkes en avstand mellom Tibergs kommentarer og det stoffet Skram legger frem.

2.1.2 Borghild Kranes psykoanalytiske blikk på *Constance Ring*

Borghild Krane¹⁵ tar i monografien *Amalie Skrams diktning: tema og variasjoner* (1961) utgangspunkt i Arne Garborgs anmeldelse av *Constance Ring*. Garborg, som oppfattet boken helt og holdent som et innlegg i datidens sedelighetsdebatt, tolket innholdet dithen at hovedpersonen var blitt villedet av gal oppdragelse og seksuell fortielsespolitikk. Oppdragelsen hadde ført til at den unge piken (Constance) ikke kunne føle kjærlighet, ei heller da hun ble gift. Dette er grunnen til at hun blir en kald kvinne og driver sine to ektemenn til utroskap (Krane, 1961:59). Skram selv skal ifølge Krane ha vist stor entusiasme for denne tolkningen, kanskje fordi romanen ellers møtte meget stor motstand.

Krane ser ut til å dele oppfatningen av romanen med flere av Skrams samtidskritikere. Hun skriver at romanen presenterer er en del tidsriktige diskusjoner om dobbeltmoral, skilsmisse, og det religiøse hykleri. Men fordi hovedpersonens meninger ikke støtter opp under disse diskusjonene, ender innholdet opp med å bli forvirrende: «Det er ikke til å komme forbi at boken mangler en klar tendens som redegjøres for. [...] Constance er så lite av en heltinne, hennes skjebne blir en personlig vanskjebne, men ingen entydig anklage mot tiden eller samfunnet. (Krane, 1961:60). Krane vektlegger at det heller ikke virker som om forfatteren selv hadde noen klar formening om hva det var hun *ville* si med innholdet i *Constance Ring*. Krane siterer derfor Skram i et brev hun skriver til sin venninne Fru Ullmann som underbygger påstanden om at forfatteren ikke hadde noen klar definisjon av hva det var hun ville skildre med romanen:

De spør om det er det jeg vil ha sagt med Constance Ring, at der er kvinder, som ikke kan elske. Ja, det er det, jeg vil ha sagt, men naturligvis ikke bare det. Jeg vil ogsaa ha fortalt, hvorledes mændene er, og hvorledes deres færd og dyriskhet nødvendigvis maa virke paa kvinder som Constance, hvoraf der er i mængdevis. Jeg mener forresten ikke, at ikke disse kvinder kan elske, men det er dette at den evne de har i retning af kjærlighed kvæles og vendes om til modbydelighed under samlivet med mandfolk som Ring. Fordi deres evne til kjærlighed er saa ringe. [...] Fordi den mangler det sanselige element. (Skram sitert etter Krane, 1961:61).

¹⁵ Borghild Krane (1906-1997) var en norsk forfatter og psykiater. Hun hadde publisert en studie om Amalie Skram tidligere, nemlig *Amalie Skram og kvinnens problem* (1951). Denne monografien er i større grad biografisk og psykoanalytisk utrettet enn *Amalie Skram diktning* fra 1961.

Sanseligheten som Skram omtaler kan leses som kvinnenens seksualdrift, eller kvinnenens forutsetning for å elske. Slik Skram fremstiller det i brevet fremstår seksualdriften, eller evnen til å oppleve ekte kjærlighet, som redningen for kvinner som Constance. Hadde kvinnen bare vært i stand til bli frigjort og i stand til å føle, hadde hun vært sanselig tilfredsstilt i sitt ekteskap. Til tross for at hun selv spekulerer over Skrams hensikt med verket, poengterer Krane det meningsløse i å prøve å spekulere i disse uklare idéene hos en dikter som Skram som var impulsiv og med et sterkt ekspressivt uttrykksbehov¹⁶. Hun mener at man da helst finner rasjonaliseringer og forklaringer «*som er gunstigst for en selv, som befester en sosial posisjon man gjerne vil ha*¹⁷ (Krane, 1961:62). Slik jeg leser Krane er det dermed særdeles viktig, spesielt når det er tekster skrevet av en forfatter som Amalie Skram, å klare å lese teksten som en historie på tross av alle de selvbiografiske trekkene.

I motsetning til Tiberg forstår Krane den litterære personen Constance som mer sammensatt. Krane sammenligner den unge og uskyldige Constance med en rosenknopp, «fuktig av dugg om morgenen». Hun har et vinnende vesen, en latter som smitter, og en herlig uskyldighet. Rosenknoppen visner med det samme hun blir gift, og blomstermetaforen blir forsterket i romanen ved at alle grønne planter i hennes hjem straks blir skiftet ut så snart de blir brune. «Constance selv lignes med en syk plante, som ikke vil trives», skriver Krane (1961:62). Krane tolker omslaget i Constances sinnsstemning som et resultat av det sjokket hun må ha fått på bryllupsnatten, samt hvordan samlivet med Ring fortsetter å fortone seg. Krane stiller spørsmål ved Constances tidlige blomstring, og undres om ikke hennes sinnsstemning var forkludret i utgangspunktet, men at den først kom til syne etter at hun giftet seg. Krane omtaler ekteskapet med Ring som full av frastøtende hverdag, fylt opp med monotone oppgaver og gjøremål, og en stadig frykt for at ektemannen skal kalle henne til seg.

Borghild Krane påpeker at Amalie Skram brukte seksualsymbolikk allerede før Freud, som da Lorck for første gang erklærer sin kjærlighet til Constance. Han sitter å fingrer med en

¹⁶ Krane sier eksplisitt at: «Det moderne syn i litteraturforskningen, som trekker selve dikterverket frem i første rekke, og gjerne lar dikteren selv forbli i uklarhet og dunkelhet, kan virke befriende for ens beskjeftigelse med Amalie Skrams diktning. Man kan slippe stadig vekk å skulle skjule til hennes private liv og meninger og de overflatefenomener som kjennes derfra, for i stedet å søke mer uheldet å oppfatte det som diktningen selv uttrykker og formidler» (Krane, 1961:62). Med dette forsøker Krane på et vis å løsrive og skille forfatteren Amalie Skram, fra den personlige Amalie Skram og hennes livserfaringer.

¹⁷ Krane uttaler at det med utgangspunkt i brevene og uttalelser fra Amalie Skram er vanskelig å konkludere med hva det egentlig var hun ville si med innholdet i romanen. Det ender kun opp med ufruktbare spekulasjoner å forsøke å komme til bunns i den virkelige tematikken og «meningen» med innholdet i romanen (Krane, 1961:61).

pennekniv under hele samtalen, mens Constance på sin side broderer og fører «Naalen med den lange silketraad» ut og inn på tøyen i sitt fang, eller lar den stanse på halvveien og glitre mellom dem i luften (Krane, 1961:69). Constance selv forstår øyensynlig ikke den makt hun har ovenfor menn, men handlingene hun utfører i denne scenen kan tyde på at hun et eller annet sted likevel vet at hun har denne makten.

Krane konsentrerer seg i stor grad om at episodene der Constance oppdager ektemannens utroskap, med Constances påfølgende flukt, tilbakekomst og så skilsmisse:

[...] gir anledning til å stille mot hverandre det gamle, «konvensjonelle» syn på skilsmisse og ekteskapet, dobbeltmoralen, kvinnenes avhengighet i samfunnet, de religiøst forankrede påbud for sosial oppførsel, mot det nye synet, «venstre-synet» (Krane, 1961:69).

Da Constance først har forlatt mannen, synes hun urokkelig i sin påstand om at hun heller vil brennes levende enn å returnere til ekteskapet med Ring. Allikevel lar hun seg overtale til å gå tilbake til ektemannen. Samtidig viser den inkonsekvente oppførselen ifølge Krane frem noen av karaktertrekkene hos den litterære personen Constance:

Disse omsving hos Constance, at hun i visse situasjoner springer ut som en tenkende, resonnerende, klok person, som har tatt sine standpunkter og vet hva hun mener, og vet å belegge sine ord, mens hun til andre tider viser primitiv, affektiv, langs visse linjer absolutt ikke erkjennende eller tenkende, kan vel bebreides forfatteren som en kunstfeil, en feil ved hele personen. Constance henger dårlig sammen. [...] Men denne «løsaktighet» i personskildringen kan også være nettopp en del av Amalie Skrams sannhet i diktningen, sannheten om det splittede menneske, som ikke henger sammen i sine tendenser, men løser seg opp og skifter etter tid og stund [...] Som komplisert menneske er Constance ikke kunstnerisk forløst. Det blir noe skjematisk over hennes adferd, noe postulert. Men det er dikterens rett at vi godtar postulatet (Krane, 1961:70).

Krane poengterer med det at den tidligere kritikken av personen Constance gjerne er treffende, men at det til slutt er forfatterens frihet å skrive frem personene slik hun ønsker, og at det ofte er blitt stilt urimelige krav om sannferdighet til nettopp Amalie Skram. Til tross for dette holder Krane frem med å stille spørsmål ved den psykologiske troverdigheten til den litterære personen Constance, og kritiserer særlig den voldsomme variasjonen i hennes humør som til stadighet vender tilbake til apatien, og at utviklingen dermed uteblir:

[...] fremstillingen av Constances reaksjoner avdekker en skala av følelser, som gjennomløpes. Svakheten, psykologisk sett, er at de forskjellige stadier fremstilles som skarpt adskilte, den ene tilstand avløser og fortrenger den foregående. Det

kunne forsvares som en didaktisk nødvendig forenkling før en mer komplisert syntese, men syntesen uteblir. [...] Etter å ha passert de forskjellige trinn, glir hun inn i livsleden og ugideligheten, omtrent som før, og de underliggende forutsetninger er like uklare som før (Krane, 1961:76).

I likhet med Tiberger retter dermed Krane oppmerksomheten mot fremstillingen av Constance som stadig mer apatisk. Det er verdt å reflektere over hvorvidt det apatiske er et trekk som Constance først utvikler etter at hun er blitt gift med Ring, eller om Krane har rett når hun påstår at den er en iboende egenskap som eksisterte i Constance før hun ble gift. Det ville bety at Constance i utgangspunktet var «ødelagt» og ute av stand til å føle noe annet enn apati og distanse til tilværelsen, foruten kortvarige og voldsomme følelsesutbrudd. Slik jeg leser Krane, konkluderer hun nettopp med at de voldsomme følelsesutbruddene og den stadig tilbakevendende apatien vitner om mer omfattende mangler enn sjokket påført henne av forventningen om ekteskap og kjærlighet, samt det påfølgende kravet om seksuell omgang:

Om Constance er frigid blir mindre vesentlig i forhold til at hun er kjærlighetsløs på meget mer omfattende måte. Frigiditeten er bare ett utslag av den egentlig kulde, som sitter innerst inne i henne, som en sykdom, bokstavelig talt til døden (Krane, 1961:84).

Amalie Skrams diktning preges av at Krane ikke kommer frem til en avklaring med hensyn til spørsmålet om Constances frigiditet. Hun fokuserer snarere på at Constance lider av livsleden, noe vi kanskje i dag ville kalle depresjon. Krane mener at ikke bare Constances liv, men det til kvinnene i Skrams diktning generelt, preges av en lengsel etter mening. «Amalie Skrams mennesker finner [...] ingen andre enn seg selv å skylde på for at livet er gått ille. Den hårde, kolde kjerne i deres eget sinn utgjør skylden» (Krane, 1961:255). Constance kan med det ikke unnsnippe sin skjebne.

Krane avslutter monografien sin med å konkludere med at det som dominerer Skrams diktning er de:

[...] egentlige drivende krefter, sin dynamiske kilde, hadde Amalie Skrams diktning i en dypt personlig forankret livsfølelse, en negativistisk livsholdning, en sjokkartet opplevelse av tilværelsens uhygge, og på samme tid en sterk dragningskraft mot uhyggen og de destruktive krefter i eget sinn. Det er gåten om menneskelig kulde og angst, om det ondes dominans og nådens fjernhet, som stadig presser seg frem og søker sitt uttrykk. [...] Likegyldig hvilke emner som tas opp, hvilke begivenheter som settes i gang, inn i de samme baner tvinges de. Ulykken må komme, og ha sin gang. Det onde menneske må stavre over dørstokken og vise sitt ansikt (Krane, 1961:255-256).

Påstanden kan passe godt på de fleste av Skrams kjente verk. Interessant nok passer den ikke på *Gjæld*. Skuespillet motbeviser faktisk Kranes påstand: Der legges forholdene til rette for at ekteskapet og livet riktignok godt kan ende med ulykke og lidelse, men krisen avverges og ekteskapet fortsetter, som vi skal se senere.

2.1.3 Feministen Mai-Bente Bonnevie om *Constance Ring*

Mai-Bente Bonnevie¹⁸ innleder sin artikkel om Amalie Skram ved å si at Skram drar sløret til side og viser frem de virkelige og ekte sidene ved det borgerlige ekteskapet: «Særlig retter hun søkelyset på de områdene som var mest fortiet, kvinnelig seksualitet og mennenes dobbelte seksualmoral. Det er ekteskapet som krisesituasjon Amalie Skram beskriver [...]» (Bonnevie, 1977:40). Hun trekker frem kvinnenes livsvilkår i ekteskapet, og peker blant annet på *Constance Ring* som et sentralt verk i den sammenheng. Ekteskapsromanene av Skram blir ofte omtalt som sammenbruddsromaner, og Bonnevie setter sammenbruddet i direkte sammenheng med datidens kvinneundertrykking. Bonnevie viser til at Pil Dahlerup «hevder at det karakteristiske for sammenbruddsromanene er at et rikt utrustet menneske går til grunne i sammenstøtet med samfunnsrealitetene» (Bonnevie, 1977:45) og at det er nettopp dette som er Constance Rings skjebne.

Der tidligere Skramforskere som Tiberg og Krane har vært forsiktige med å omtale Skram som feminist, går Mai Bente Bonnevie rett på sak og proklamerer Amalie Skram som en av Norges første feminister (Bonnevie, 1977:40). Dette synet skiller seg tydelig fra den oppfatningen Krane har. Krane mente at menn og kvinner på samme måte blir ansvarliggjort hos Amalie Skram. Kvinnene i Skrams diktning er like ansvarlige som mennene, om enn ikke direkte. Bonnevie tolker dette forholdet nokså forskjellig. Hun hevder at den tradisjonelle ekteskapsformen fordrer en vertikal kjønnsfordeling, der kvinnen er den undertrykte, og mannen «eneherskeren». «I et slikt «herre» og «slave» -forhold blir også mannen ensom, han forkvakles av sin «rolle», og framstår gang på gang som en stereotypi av et menneske» (Bonnevie, 1977:41) Dermed går både mannen og kvinnen til grunne i ekteskapet, som følge av måten ekteskapsinstitusjonen er konstituert på.

¹⁸ Mai Bente Bonnevie (m.fl.) utga boken *Et annet språk: analyser av norsk kvinnelitteratur* i 1977. Bonneviens bidrag presenterer en mer feministisk tolkning, og fokuserer i større grad på kvinneundertrykkelse og i hvilken grad Skrams verker kunne leses som en kommentar til den pågående samfunnsdebatten.

I 1880-årene stod, som både Krane og Tiberg legger vekt på, sedelighetsdebatten på det litterære program. Bonnevie går noe dypere inn i hva sedelighetsdebatten faktisk gikk ut på og skriver at: «Det var spørsmål om kvinnens erotiske frigjøring på linje med mennenes som sto i brennpunktet» (Bonnevie, 1977:41) I følge de radikale var det ekteskapet, og familien som institusjon som først og fremst forhindret kjærligheten både hos mannen og kvinnen. «Den borgerlige kvinnebevegelsen derimot ville verne om ekteskapet og framholdt at begge parter skulle være avholdende før de giftet seg» (Bonnevie, 1977:41). Den patriarkalske strukturen og den borgerlige kjernefamilien oppstod ifølge Bonnevie trolig som en følge av industrialiseringen og fremveksten av kapitalismen. Kjernefamilien måtte være en fleksibel enhet, og familien kunne dermed bare «ha *en* hovedarbeidstager¹⁹» (Bonnevie, 1977:42). Dermed ble kvinnen undertrykt i dette systemet, og det er nettopp det som skjer med Constance. Uten å gå dypere inn i denne diskusjonen er det verdt å nevne hvordan datidens samfunnsstrukturer blir belyst av Bonnevie. Og jeg vil understreke at kvinnen i stor grad var økonomisk avhengig av sin mann, noe Bonnevie er opptatt av å minne leserne på.

Bonnevie fokuserer på at Skram i *Constance Ring* drøfter «kvinnevilkårene i ekteskapet [...] og at «[B]oka tar opp: pikeoppdragelsen, fraværet av arbeid, dobbeltmoralen, [...] sammenhengen mellom seksualitet og penger, kjærlighet og død» (Bonnevie, 1977:46). I Constances borgerfruelige liv er det Lorck og Meier som representerer den radikale venstresiden og det er nettopp de to mennene i Constances liv som endelig, om så kun et øyeblikk, frigjør henne seksuelt og vekker kjærligheten i henne. Det er dessuten de to som sårer henne dypest, da hun senere oppdager at også disse mennene har hatt omgang med andre kvinner. De to mennene blir således stående som en bekreftelse på den seksuelle dobbeltmoralen som eksisterte hos datidens menn.

Constance føler seg aldri seksuelt likestilt med mennene, og erfaringene hun får bekrefter henne i følelsen av at hun som kvinne er degradert. Constance omtaler ekteskapet som en «løgninstitusjon» som burde avskaffes, påpeker Bonnevie. Men Constance blir straks satt på plass av pastor Huhn som minner henne på at en kristen kvinne aldri forlater sin mann. Dobbelmoralen er etablert, det er forventet at kvinnen skal stå ved sin mann uavhengig av hans seksuelle fortid og sidesprang. Verden er innrettet slik at en kvinne skal være gift, og det

¹⁹ Bonnevie fokuserer på at den gifte borgerlige kvinnen som en direkte årsak av industrialismen og urbaniseringen fikk: «innskrenket sitt virkefelt [...] Hun ble satt «på pynt», mens hushjelpene gjorde arbeidet i hjemmet» (Bonnevie, 1977:42). Det er nettopp slike borgerlige ekteskapstilværelser Skram skildrer i både *Constance Ring* og *Gjæld*.

er forventet at hun lever i ekteskap selv om hun ikke er lykkelig. Ekteskapet ble av datidens samfunn betraktet som et nødvendig onde. Det var en langt verre skjebne å forbli ugift. Kvinnene ble oppdratt til å være gode koner, og de fikk derfor ikke noen utdanning som la til rette for at de skulle greie seg som økonomisk uavhengige. Dermed blir ekteskapet stående som kvinnens eneste utvei for å forsørge seg selv.

I *Constance Ring* blir ifølge Bonnevie det økonomiske aspektet ved ekteskapet ilagt betydning først etter at Ring dør. Pengene forsvinner sammen med mannen, og «slik står hun uten økonomiske midler og også uten noen form for utdanning²⁰» (Bonnevie, 1977:48). Da hun inngår ekteskapskontrakten med Lorck kan det tolkes som hennes eneste utvei, og som en marginalt bedre løsning enn prostitusjon, da ekteskapet uten tvil innledningsvis fra Constances side var økonomisk motivert. At kjærligheten blomstret mellom dem en kort periode, for så å dø ut, viser trolig til det Bonnevie uttaler om den destruktive virkningen ekteskapet hadde på den ekte kjærligheten.

Fortellingen *Constance Ring* sier ingenting om kjærlighet eller forelskelse, men den forklarer ekteskapet som institusjon sett med datidens øyne, oppsummerer Bonnevie. «Ekteskapet er det eneste siktbare mål som ga økonomisk og sosial eksistensmulighet for en ung pike i borgerskapet» (Bonnevie, 1977:54), og dermed blir kvinnenes følelser underordnet det faktum at mannen utgjør et godt parti. Bonnevie tolker det slik at kvinnen var underlagt et formynderskap, ble manipulert, og kun handlet slik det var forventet av henne å handle. Kvinnen så ikke på seg selv «som et menneske med rett til å velge sitt eget liv» (Bonnevie, 1977:54). Den unge kvinnen blir presset ut i ekteskapsmarkedet, et marked Bonnevie sammenligner med:

[...] et varemarked der det forhandles om bytteverdi – en kvinnes ungdom, skjønnhet og dyd mot sosial status og materiell trygghet. Setter vi disse to typer aktiva opp mot hverandre, ser vi at kvinnens aktiva er knyttet direkte til hennes kropp og er forgjengelige, mens mannens aktiva derimot ligger i hans posisjon og rimelig kommer til å øke. Til sist ser vi hvordan de to som skulle «vorde et kjød» i «den hellige forening» som det så vakkert heter om ekteskapet, egentlig var to helt fremmede mennesker for hverandre, med totalt ulikt utgangspunkt, selv om de hadde felles klassebakgrunn (Bonnevie, 1977:55).

²⁰ Bonnevie understreker det tragiske ved at samfunnet la opp til at kvinnene skulle bli gift for å kunne klare seg økonomisk, det var ingen som la opp til at kvinnene skulle være økonomisk uavhengig av mannen, snarere tvert imot. «Det må føles som noe uoverkommelig plutselig å skulle se på seg selv som aktivt subjekt når en hele sitt liv har vært definert som passivt objekt.» (Bonnevie, 1977:47). Constance kan ingenting og har ingenting igjen etter ekteskapet med Ring. Det eneste hun har er sitt kvinnelige legeme og dets verdi.

Slik understrekes den skeivfordelingen som allerede er tilstede i utgangspunktet. Kvinnen er mannen økonomisk underlegen og er underlagt hans «gode vilje» og økonomi. For å nyte godt av ekteskapets goder, som for en kvinne var sosial status og materielle goder, er det forventet at hun skal prestere både følelsesmessig og seksuelt på en adekvat og tilfredsstillende måte.

I Skrams ekteskapsromaner er lediggang og kjedsomhet generelt et sentralt tema, skal vi tro Bonnevie. Det var forventet at en kone i et godt borgerlig ekteskap ikke skulle ta seg arbeide, og at de huslige pliktene skulle bli utført av en kone fra arbeiderklassen. «For å si det banalt og bokstavelig, de ble ikke sosialisert mot noe annet enn det å bli «pyntedukker»» (Bonnevie, 1977:56). Lediggangen er ikke bare interessant i seg selv, men også fordi den underbygger et annet meget sentralt tema, nemlig den økonomiske avhengigheten:

De fleste borgerlige kvinner hadde ikke det faglige fundament som skulle til for å tjene til livets opphold. Når Constance [...] og Ory bortgiftes som barnebruder, selger de i virkeligheten sin seksualitet mot å bli økonomisk understøttet (Bonnevie, 1977:58)

Bonnevie understreker videre sammenhengen mellom seksualitet og økonomi innad i den borgerlige ekteskapsinstitusjonen. Constance makter ikke å se sammenhengen mellom makt og undertrykkelse. Likevel reflekterer hun i romanen rundt problematikken om kvinnen som salgsubjekt. Bonnevie omtaler Constances forståelse av ulikheten i menns og kvinners seksuelle og økonomiske vilkår som overraskende, på bakgrunn av Constances manglende evne til å se sammenhengen mellom makt og undertrykkelse.

At en kvinne kan komme til å selge seg selv i det hun inngår en ekteskapskontrakt, og ikke bare på den tradisjonelle måten via gateprostituasjon, er noe Constance på et tidspunkt erkjenner selv. Det hun ifølge Bonnevie ikke makter, er å finne ut *hvorfor* det er slik. Om *Constance Ring* siterer Bonnevie Irene Engelstad:

I romanen knyttes penger aldri til arbeid, bare til seksualitet. Dette viser oss en side ved pengene som ikke kommer fram i sosialøkonomien: Erotisering av pengene. Pengenes tilknytning til seksualiteten er en av grunnene til at kapitalens herredømme stadig opprettholdes (Engelstad i Bonnevie, 1977:59).

At ekteskapskontrakten både var en kroppslig og økonomisk kontrakt var de fleste i samfunnet klar over, men denne kunnskapen ble ikke delt med de unge kvinnene som skulle giftes bort. I så henseende skriver Bonnevie om at de unge pikene ble ført bak lyset av

foreldregenerasjonen. Denne oppfatningen deler hun for øvrig med Constance, som dette sitatet viser:

Hun (Constance) grublet undertiden over dette, da livet var så annerledes enn det de hadde lært henne. Det var en skam at de gamle gikk og narret de unge, for de gamle måtte jo vite beskjed. Hvorfor skulle de lyve livet opp til noe, som det ikke var og aldri hadde tenkt å være. Og løgnen var overalt, i bøkene de fikk å lese, i undervisningen på skolen, i de bilder man viste dem, i den måte som de voksne talte om all ting på. Det undret henne at de andre så ut til å komme så godt ut av det med tilværelsen. Var de ikke også blitt likeså toppmålt skuffet som hun? Hvis ikke kom det av at de ikke hadde bedre vett, men tok til takke, eller lot for seg selv og andre som om intet var i veien (Skram, 2004:176).

Livets og ekteskapets virkelige ansikt holdes skjult for de unge og uskyldige pikene. De skal ikke opplyses om det stygge i livet, men oppleve det når de er «solgt» og kontrakten er inngått. Trolig ble dette begrunnet med at de unge kvinnene skulle holdes uskyldige og «rene» helt frem til de ble giftet bort.

Renhetsmetaforen går igjen i Skrams diktning og hun fremstiller kjærligheten som redningen, som løsningen på det skitne og urene (seksualiteten og de kjødelige lyster) som kan oppstå mellom to mennesker. Også Bonnevie kommenterer dette. Hun utdyper problemstillingen når hun setter kravet om renhet og uskyldighet i Skrams samtid, opp mot kravet om seksuell tilfredsstillelse. Den unge kvinnen, skriver Bonnevie, «[...] var et bilde på madonna og skjøge i ett: Hun som ved sin renhet skulle ta imot og tilfredsstille hans erotiske drift. [...] Men så lenge kjønslivet ble forbundet med usedelighet og skyld, ble kvinneidealet urealiserbart» (Bonnevie, 1977:60). Forventningene fra mannens side til hva en kvinne skulle være for ham ville aldri bli kunne realisert. I likhet med Krane konkluderer Bonnevie med at ekteskapet måtte føre til at kjærligheten ble umulig.

Bonnevie viser videre til at Skram i flere av sine romaner innleder fortellingen med barnebrudvielse, og at hun slik får pekt på det allmenne ved denne type ekteskap. Videre peker hun på to sider ved denne type ekteskap: «Den ene er *fortielsen av seksualiteten i pikeoppdragelsen* og det andre er *foreldrepresset på unge døtre* om å gifte seg med veletablerte menn i borgerskapet, som foreldrene hadde utsett som verdige forsørgere» (Bonnevie, 1977:61). Bonnevie minner om at også ansvaret for det økonomiske lå hos mannen. Alt dette tatt i betraktning, konkluderer hun, var kvinnene ikke bare undertrykket, men også tingliggjort og manipulert. De utilfredsstilte behovene og angsten hos kvinnene manifesterte seg «på vrangen», de ble synlig bare i form av depresjon og frigiditet. Bonnevie

viser videre til at i det patriarkalske og undertrykkende samfunnet sørger for at kvinner blir «fremmedgjorte ikke bare ovenfor sitt eget «jeg», men også overfor sin egen *kropp* (Bonnievie, 1977:62). Bonnievie viser videre til Antonie Tiberg, som kan anses som et eksempel på den manglende forståelsen for frigiditetsproblemet. Der Tiberg konkluderer med at det ikke er mulig å forklare hverken forfatterinnen eller mennesket Amalie Skram «hvis man ikke vil gaa ut fra den abnormitet i hendes følelsesliv som alt viste sig i barnedagene, i en dobbeltnatur, en sjælelig hermafroditisme» (Bonnievie, 1977:63), insisterer Bonnievie på at denne konklusjonen er et uttrykk av nettopp mannssamfunnets premisser.

Ekteskapet som forsørgelsesinstitusjon, og grunnleggende samfunnsproblem blir etter det jeg kan forstå godt belyst i det Mai Bente Bonnievie skriver. Kvinnen er ikke bare økonomisk avhengig av mannen, men også sosialt og samfunnsmessig. På grunn av avhengigheten til mannen, blir også kvinnen stående utenfor produksjonen og arbeidet. Hun mister grunnlaget til å kunne være selvforsørgende når hun mangler kunnskaper og ferdigheter. At det er nettopp dette som ligger til grunn for de borgerlige ekteskapene, er ifølge Bonnievie selve årsaken til at kjærligheten i Skrams verker aldri kan bli realisert som både kvinnene og mennene ønsker. Ekteskapet og dets institusjonaliserte karakter blir stående i veien for den rensende og ekte kjærligheten, og tilbake står kun den skitne seksualiteten, og dobbeltmoralen, samt en økonomisk kontrakt som involverer penger og kropp, der kvinnen naturligvis alltid vil være den tapende parten.

2.1.4 Irene Engelstad om seksualitet og oppdragelse i *Constance Ring*

På slutten av 1800-tallet, da Amalie Skram levde og virket, var det, som Bonnievie understreker, samfunnets normer og grunnleggende forventninger som lå til grunn når et forhold og ekteskap skulle inngås. Forventningene var store, og Engelstad skriver: «Jo høyere ideal en har om hvem en vil være, jo større er risikoen for å oppleve at forventningene ikke strekker til» (Engelstad, 2005:154). Tatt i betraktning at datidens unge kvinners seksualitet konsekvent ble undertrykt og oversett, er det ikke overraskende at de i møte med ekteskapet støtte på problemer knyttet både til seg selv, men også til de forventningene samfunnet for øvrig hadde til dem. «Den dype skammen er smerten ved å se seg selv som en som ikke fortjener å bli elsket» (Engelstad, 2005:155). Samfunnets idealer, mennenes forventninger og

kvinnens egne oppfatninger om hvem hun skulle og *burde* være samsvarer ikke i Skrams litteratur, og dermed mister også hovedpersonene muligheten til å elske og å bli elsket.

Hos Skram eksisterte det ifølge Engelstad en oppfatning av at det fantes to ulike kvinnetyper: den promiskuøse og seksuelt frigjorte kvinnen, og kvinnen som i generasjoner hadde fått undertrykt sitt seksuelle organ og derfor var blitt seksuelt tilbakedannede. Et slikt darwinistisk syn på kvinnenes seksualitet hadde stor innflytelse i datiden, og det er særlig den sistnevnte kvinnen Skram fokuserer på i sine romaner, og som vi kjenner igjen i *Constance Ring* (Engelstad, 2005).

I debutromanen overrasker Constance ektemannen og tjenestepiken i en intim situasjon, og Engelstad knytter metaforer som søle, skitt og fall til den skammen Constance føler. Metaforene sier også noe om hva hun tenker om mannen, da de ikke direkte er knyttet til hennes selvfølelse, men forankrer hennes posisjon som kvinne som «renere» enn mannen. Dette synet blir bekreftet ved at hun oppdager at alle mennene hun knytter seg til har levd et seksuelt utsvevende liv i forkant av ekteskapet. I det hun ikke lenger føler noen moralske plikter ovenfor mennene forsøker hun å påta seg mannens handlingsmønster, men det fører ikke til noen forløsning hos Constance. I stedet ender hun opp med å i tillegg til å skamme seg over livet, så skammer hun seg mest av alt over seg selv. Hun føler skyld over å ha brutt med de moralske idealene hun var oppdratt til, og skam over å ha sviktet seg selv. Skammen rammer Constance så hardt at det ødelegger hennes livsevne og livslyst, og den endelige forløsningen blir selvmordet.

Engelstad presiserer at Skram presenterer to former for skam i romanen: Den ene er påført av andre, og knyttes til at normer for seksuell og sosial adferd brytes, og at man har blitt nedverdiget og krenket. Denne skammen fører til sinne, hevnløst og hat, og kan sies å ha vært drivkraften bak Constances ønske om å være utro mot sin ektemann. Den andre typen skam er selvpåført. «Jeg'et har vært aktivt medvirkende i handlingen som utløser skamfølelsen. Denne skammen ødelegger selvvakt og selvfølelse» (Engelstad, 2005:157), og var det som til slutt ble avgjørende for utfallet av *Constance Ring*.

Engelstad beskriver skammen hos Skram som mer sammensatt enn det man kanskje hadde forventet:

Den er ikke bare knyttet til brudd på seksualmorske normer, til overskridelsen av regler for seksuelle forbindelser. Den rammer også selvvaktelsen og

selvfølelsen. Skammen er knyttet til kroppen, og dermed ikke bare til det sosiale, men til selvforståelse og selvidentitet. Dessuten kan skammen forskyves ved at man overfører sitt seksuelle begjær på den andre, som et begjær etter viten og språkliggjørelse av seksualiteten (Engelstad, 2005:160).

Hos Skram er det særlig den språklige billedliggjørelsen av seksuelle ønsker og handlinger som skiller seg ut: «[...] enten det heter «det» (som i *Constance Ring*) i stedet for seksualitet, eller «henrykkelsens mysterium» i stedet for orgasme (Engelstad, 2005:160). Om det så handler om tanker, ønsker, begjær eller erfaringer så bruker Skram omskrivninger, og Engelstad skriver at satt på spissen kan man si at teksten i seg selv handler om følelser, det er først når man leser mellom linjene at seksualiteten kommer til syne. Skammen hos Skram er som forventet knyttet til de eksisterende sosiale normer, men mer overraskende knytter Skram også skamfølelsen og seksualiteten opp mot selvet.

2.1.5 Christine Hamm om *Constance Ring* som melodrama

I likhet med Engelstad vier også Christine Hamm oppmerksomhet til hva Skram *ikke* skriver fullt ut i teksten: «Det eksessive og det teatraliske ved Skrams tekster vil jeg fortolke som et resultat av viljen til å si noe, til tross for tvilen på uttrykket. Det kommer av innsikten i at det ikke alltid er mulig å gjøre seg forstått» (Hamm, 2006:3). Det er nettopp det melodramatiske i *Constance Ring* som gjør inntrykk på leseren. Men melodramaet peker ikke først og fremst på det som blir sagt, men på det som ikke blir sagt. Kvinnene forstår i første omgang ikke hva som skjer med dem, men når det omsider går opp for dem, mangler de ord for å formidle erfaringene sine. Da skriker de ut snarere enn formulere sine indre tanker og følelser på en reflektert måte.

Problemet er at denne teatraliske måten å gi uttrykk for sitt innerste på, kan fort oppleves som overdrevent og virker da mot sin hensikt. Leseren kan komme til å mistenke at den fortvilte kvinnen egentlig bare er en skuespiller, en som setter sine lidelser i scene for å oppnå en effekt:

«Det teatraliske må forkastes dersom det blir forstått som usant, som ikke autentisk [...] Det teatraliske kan bli en trussel for den som viser ekte følelser: Den lidende kan oppfattes som bare en skuespiller, selv om hun er reelt lidende, fordi hun må vise frem lidelsene for i det hele tatt å kunne få oppmerksomhet for dem» (Hamm, 2006:14).

Samtidsresepsjonen, som Halse har analysert i artikkelen sin, gjør tydelig at de mannlige leserne har opplevd *Constance* som for teatralisk og utagerende. For selv om romanen ikke er

et skuespill, så understreker fortellerteknikken at leseren opplever formidlingen av Constances tanker og følelser som teatralisk.

Samtidig er de teatraliske utbruddene en viktig del av plottet: De dukker opp på øyeblikk da leseren skal få være med på Constances plutselige sinnsskiftninger. Som når hun nærmest bestemmer seg for å slutte å elske Lorck på grunn av avsløringen om hans uekte barn. Samtidig forekommer utblåsningen egentlig som en benektelse ovenfor den faktiske smerten hun føler, den ligger der under overflaten, men blir ikke bragt frem på en slik måte at leseren enkelt forstår at Constance faktisk er såret. Dette gjelder ikke minst avslutningen av romanen:

Constance reflekterer i sitt siste øyeblikk over seg selv, gjør seg selv til en tilskuer, og vil imponere seg selv ved å dø fattet. Takket være fortelleren får leseren på en magisk måte innblikk i hennes tanker, uten at hun selv ytrer dem overfor en annen romanfigur. Constances dømmende blikk på seg selv ekskluderer og inkluderer leseren samtidig: Constance tenker for seg selv, tilsynelatende uvitende om leseren som faktisk får ta del i hennes tanker. (Hamm, 2006:15).

Constances tanker rett før hun velger å gjennomføre selvmordet, blir stående som et tankekors for leseren. Selvmordstanken har gjennomgående vært til stede gjennom teksten, men på grunn av Constances natur har de aldri blitt tatt på alvor. Hamm understreker dette ytterligere ved å si at: «Trusselen om selvmord kan lett virke patetisk i sin banalitet, med mindre man erkjenner at Constance ikke *kan* snakke på en annen måte» (Hamm, 2006:42). Leserens gitt tilgang til Constances tanker om selvmord via fortelleren, leseren ser altså inn i hodet til Constance, og får på den måten tilgang til følelser og uttrykk som ellers ville vært gjemt om det ikke var for fortelleren. Det er mulig at Hamm legger for stor vekt på denne overekspressiviteten hos Constance, for tross alt skildrer fortelleren jo bare hennes personlige og private tanker. Men samtidig legger innblikket i Constances tanker grunnlaget for en dypere forståelse av Constance, og denne når frem til leseren, hvis hun er mottakelig for dem.

Hamm knytter den melodramatiske modusen som Skrams debutroman er preget av, også an til påstanden om at Skram var Norges største naturalist:

Problemet er at «[...] naturalismebegrepet, slik det er blitt forstått med bakgrunn i Zola, ikke tillater en forståelse av Constance og av Skrams fremstilling av hennes psykiske problemer. [...] man må ta hensyn nettopp til den tilsynelatende altfor teatraliske overekspressiviteten som finnes i Skrams tekst. *Constance Ring* viser eksemplarisk at det teatraliske er et avgjørende element i Skrams naturalisme.» (Hamm, 2006:42).

Med dette argumenterer Hamm med andre ord for at Skrams teatraliske overekspressivitet i romanen ikke nødvendigvis er en svakhet, men heller et eksempel på Skrams unike uttrykk. Den må absolutt tas hensyn til i refleksjoner over hvorvidt tekstene hennes er naturalistiske eller realistiske, som mange forskere har vært opptatt av å diskutere. (Jfr. Ødegård mfl.) men og realismen. Hamm foreslår videre å utvide naturalismebegrepet for at leseren skal forstå «hovedpersonens psyke i *Constance Ring*» (Hamm, 2006:42).

I boken *Medlidenhet og melodrama* konkluderer Hamm med at leseren bør være i stand til å skille mellom teaterspill og det teatraliske (Hamm, 2006:25), hvis hun skal klare å lese et melodrama som *Constance Ring*. Dette er en interessant kommentar i lys av det faktum at Skram samtidig med romanen skrev på teaterstykket *Gjæld*. Som vi har sett ble Skrams dramatiske forsøk gjerne klandret for å være for episke, mens samtidsresepsjonen av *Constance Ring* har klandret hennes roman for å være for teatralisk, for ekspressiv og overdreven. Man kan spørre seg om Skram var usikker på hvilken sjanger som best kunne fremme hennes anliggender, og om hun med *Constance Ring* og *Gjæld* drev en utforskning av det litterære uttrykket i forhold til tematikken?

2.2 Resepsjon av dramatikerens Amalie Skram, med særlig vekt på lesningen av *Gjæld*

Som nevnt tidligere, er det ikke skrevet stort om dramatikerens Amalie Skram. Det lille som finnes er først og fremst omtaler av de utgitte og fremførte skuespillene *Fjældmennesker*²¹ fra 1889 og *Agnete*²² fra 1893. Det finnes enkelte referanser til Skrams tidlige forsøk på å skrive dramatisk, men det er ofte vanskelig å vite hvorvidt de viser til det tapte dramaet *At lege med Ilden*²³, *Nina* eller *Gjæld*. *Gjæld* omtales særskilt først og fremst i Kari Gaarder Losnedahls essay med dertilhørende lesning av stykket, og det vil følgelig bli viet betydelig oppmerksomhet.

²¹ *Fjældmennesker* (1889) var et lystspill Amalie Skram skrev sammen med ektemannen Erik Skram, stykket ble både oppført og utgitt og ble relativt godt mottatt. Stykket kan leses som en fortsettelse på *Gjæld* (1885), da både Helene og Thomas Sudman fra *Gjæld* er sentrale skikkelser i stykket (Losnedahl, 2015:269-270).

²² Fire år etter utgivelsen av *Fjældmennesker* blir *Agnete* utgitt og det er som om noe av en fugl føniks som reiser seg fra asken. Denne gangen var hun nervøs og ville ikke sette navnet sitt på det nye dramaet. *Agnete* ble derfor innlevert Dagmartheateret anonymt, og der ble det også antatt.

²³ Kari Gaarder Losnedahl tidfester skuespillet *At lege med Ilden* til 1876/1877. (Losnedahl, 2015:217).

2.2.1 Antonie Tiberg om Skrams første forsøk som forfatter

Siden manuskriptet til *At lege med Ilden* er gått tapt, er det usikkert hvorvidt dette første forsøket på å skrive dramatisk kan ses som en forløper til ett eller flere av de senere, bevarte stykkene (*Nina* eller *Gjæld*). Det er også mulig å tro at Skram videreutviklet og redigerte historien om til å bli en roman, nemlig *Constance Ring*, slik Tiberg gjør:

Dette drama som aldrig saa dagens lys, bar titelen *At lege med Ilden*. Det handlet om en egteskabelig konflikt som ender med skilsmisse, - forholdet mellem to egtfolk og hustruens elsker. Emnet synes efter de sparsomme oplysninger som nu – mer end 30 aar efter – er at faa fra dem som den gang hørte om stykket eller læste det i manuskript, at være beslegtet med det avsnit av *Constance Ring* som behandler forholdet Lorck-Constance-Meyer. Den til Meyer svarende person i dramaet skal ogsaa ha baaret hans navn: Harald. Der var sterke dramatiske scener, endog et mordforsøk. (Tiberg, 1910:77).

Nærmere noen beskrivelse av innholdet i *At lege med Ilden*, er det trolig vanskelig å komme. Tiberg nevner i sin biografi om Amalie Skram at:

Det store emne som længe optok hendes tanker var det samme som hun i Bergen hadde søkt at gi dramatisk form. I Kristiania har hun saa opgit dramaet, men ikke stoffet. Hun har bearbeidet det vistnok flere ganger, og saa har det efterhaanden svulmet saa op at hun ikke kunde raa med det. (Tiberg, 1910,159).

Det er uvisst hvorvidt Tiberg her snakker om det tapte dramaet *At lege med ilden*, eller om et av de andre tidlige dramaene Skram skrev, men ikke fikk utgitt. Det er uansett interessant at Tiberg trekker frem de problemene Skram tilsynelatende hadde med å mestre den dramatiske formen²⁴.

Med andre ord er det nokså sikkert at Skram først og fremst prøvde seg som dramatiker, da hun tok fatt på sin karriere som forfatter. Tiberg lurer med rette på hvorfor hun valgte nettopp den dramatiske formen, for den kan anses for å være den meste krevende av alle, siden den forutsetter god kjennskap til måten teatrene jobber på: «Den dramatiske form maatte nødvendigvis lægge store vanskeligheter i veien for hende, som ikke hadde særlig kjendskap til den dramatiske teknik» (Tiberg, 1910:210). Losnedahl går Tibergs påstander i møte, når hun påpeker at det som Skrams samtid omtalte som manglende dramatisk teknikk, ikke nødvendigvis var det. Losnedahl mener at det faktum at Skram ikke lyktes som dramatiker,

²⁴ Skram skal ifølge Tiberg ha: «[...] prøvet at læse kapitler op for venner og veninder, tat mot kritik, omarbeidet, og været ved at fortvile over det voldsomme stof. (Tiberg, 1910:159). Tiberg skriver deretter ikke mer utdypende om Skrams dramatiske forsøk før utgivelsen av *Constance Ring* i 1885.

snarere må forklares med at samfunnet ikke var klar for den type drama fra kvinnelige forfattere.

Dramaets faste form, regler, normer og oppsett må riktignok ha vært svært utfordrende for en kvinne som skulle sette i gang som kunstner. Samtidig var Skram betatt av dramaet og det potensialet som lå i få et verk fremført på en scene, foran et publikum. Tiberg skriver at de dramatiske verkene som Skram fikk utgitt, «vidner om at der laa et langt arbeide for hende, om hun skulde naa frem til en virkningsfuld dramatisk form» (Tiberg, 1910:211). Det er her vanskelig å vite nettopp hvilke verk det er Tiberg refererer til, men hun påpeker at arbeidet hun gjorde med dramaformen tidlig i karrieren må ha ledet til suksess senere.

Tiberg skriver om *Agnete* at dette dramaet eksemplifiserer at samtlige av Skrams kvinnelige hovedpersoner er omgitt av friere. Friere hovedpersonen hverken godtar eller forneker. De holdes i limbo, som en slags forsikring, en viten at *om* det skulle bli nødvendig så kan hun (dvs. den kvinnelige hovedpersonen) alltid ta i bruk denne forsikringen for å trygge en økonomisk fremtid: [...] *kan hun ikke faa den eneste hun elsker, saa er det ikke umulig hun kan ta en anden*» (Tiberg, 1910:212). Karakteristikken passer ikke bare på *Agnete*, men også på Helene i *Gjæld* og Constance i *Constance Ring*. Mejer svermer rundt Helene og fremstår som en forsikringspolise i menneskeskikkelse, og han er Helenes utvei dersom gjelden skulle bli for overveldende. Constance har derimot både Lorck og Meier. Begge er gjennomgående tilstede for henne, og Lorck blir utveien av den finansielle katastrofen etter Rings død.

2.2.2 Borghild Krane om dramatikerne Amalie Skram

Krane omtaler prosaverkene fra Amalie Skram med svært positive fortegn. Hun legger vekt på Skrams evne til å fremstille situasjoner og scener på en slik måte at leseren oppfatter dem som svært anskuelige og ekte, og at det dermed er lett å la seg forlede til å tro at dramatikerne Skram også vil fungere utmerket. Kranes slutning er derimot en helt annen. «Men siden dramaets egentlige vesen ikke er anskuelighet, men handling, faller Amalie Skrams forsøk på dramatik ikke så heldig ut» (Krane, 1961:173). Konklusjonen kommer i forkant av bedømmelsen av det dramatiske verket *Agnete* (1893). Begrunnelsen Krane gir er at karakterene i Skrams prosaverker ikke er handlende mennesker, mens dramaet nettopp fordrer handling. Menneskene drives nærmest av en ytre kraft, og av tankemonologer. De tar ikke bevisste valg, for så å underkaste seg konsekvensene av sine handlinger, men er underkastet

uunngåelige krefter og makter. Som det blir synlig senere, vil jeg i denne oppgaven argumentere for at Krane tar feil i sin bedømming av Skrams dramatiske verk. Kranes kommentar omhandler riktignok ikke *Gjæld*, men det er lett å se likhetstrekk mellom komposisjonen av historien i *Agnete* og *Gjæld* og dermed vil trolig også en del av Kranes kritikk av *Agnete* også kunne være gyldig for *Gjæld*. Dersom drivkraften i det dramatiske stykket oppfattes som å være «en ytre kraft», som Krane uttaler, vil jeg påstå at Skrams dramatiske genialitet blir oversett. Jeg skal senere argumentere for at drivkraften i Skrams dramatik snarere er en indre kraft, nemlig virkningen av erfaringene de handlende personene på scenen har gjort i fortiden. De dramatiske personene drives nærmest ubønnhørlig fremover av fortidige valg som til stadighet innhenter dem.

Som tidligere nevnt, utvikler Krane i andre boken om Skram en teori om at det finnes et sakte perspektivskifte fra kvinnelig til mannlig hovedperson i Skrams diktning. Krane mener at man kan se i utviklingen av alle tekstene hvordan leserens sympati skifter fra kvinnen over til mannen. I starten synes leseren synd i den ulykkelige hustruen, som blant annet i *Constance Ring*. Senere i forfatterskapet synes leseren mer synd i mannen, som for eksempel i *Forraadt*. Der går det til slutt opp for leseren at det er Riber som har blitt ført bak lyset av sin blinde tro på den rene kjærligheten. Krane poengterer at skiftet i perspektivet ikke må forstås som en overbevisning om at det ene kjønn er bedre enn det andre hos forfatteren, men snarere som en utvidelse av blikket for konsekvensene av den borgerlige ekteskapsinstitusjonen:

Det er ikke først og fremst det ene eller det annet kjønn det dreier seg om. Det er universalismen, det felles menneskelige, som søkes, ikke det kjønnsbestemte. Det er ingen kvinnesaksdiktning Amalie Skram har levert. Så å si alle forhold som skildres, fremstilles ulykkelige og ofte destruktive. Hvor de skildres positive, er utgangen likevel tragisk, forening er uoppnåelig (Krane, 1961:250).

Kranes teori er interessant, men dersom *Gjæld* tas med i betraktningen, faller hele argumentasjonen sammen. For det første kan perspektivet i *Gjæld* ikke sies å være rent kvinnelig. Det er riktignok Helene sin historie, men dramaet viser hvor urettferdig Sudmann blir behandlet av Helene fra starten av, som vi skal se senere. I tillegg har heller ikke det dramatiske verket en tragisk og ulykkelig slutt. Leserne/publikumet forventer nok gjerne at dramaet skal ende tragisk, slik situasjonen er skildret i begynnelsen, men det tragiske blir avverget når Sudmann tilgir sin kone og de kan fortsette sitt ekteskap og sitt hverdagslige liv. Skuespillet skiller seg med andre ord ut fordi utgangen nettopp ikke er tragisk, slik Krane påstår at alle tekstene til Skram ellers er.

Videre skriver Krane at det avgjørende for menneskene i Amalie Skrams diktning, alltid er kjærligheten. Kjærligheten skal redde dem fra fortapelse, løse personlige kriser og fri dem fra både økonomiske og kjødelige tragedier. Problemet er at den virkelige kjærligheten ikke eksisterer, «mennesket kan ikke elske» hos Skram (Krane, 1961:251). For *Constance Ring* er denne beskrivelsen svært passende. Constance ønsker å være lykkelig, hun vil elske, men hun klarer det ikke. Det står alltid noe i veien som ødelegger for hennes lykke. I *Gjæld* derimot er det til slutt kjærligheten som vinner. Sudmann elsker Helene, og Helene elsker tilsynelatende også sin ektemann, dermed kan hennes feiltrinn tilgis og de kan leve lykkelige sammen.

Med andre ord er både Tiberg og Krane av den oppfatning at Skram ikke mestrer den dramatiske formen, og særlig Krane ignorerer i stor grad teaterstykkene hos Skram. Kari Gaarder Losnedahls essay derimot tegner et annet, og slik jeg ser det mer nyansert, bilde av både Skram som dramatiker generelt, og av skuespillet *Gjæld* spesielt.

2.2.3 Losnedahl om Gjæld

Losnedahl forklarer sin beslutning om å kjempe for å få utgitt skuespillet *Gjæld* i 2015, 130 år etter at det ble skrevet. Hun hevder at: «[...] dette rett og slett er oppsiktsvekkende og interessant lesning! Dramaturgisk er da også *Gjæld* mer vellykket enn *Nina*. Det er strammere og virkemidlene er mer presise og funksjonelle med tanke på scenisk realisering» (Losnedahl, 2015:252). Riktignok møter leseren i *Gjæld* en til tider noe romantisk Amalie Skram, hevder Losnedahl, men leseren finner også en uredd forfatter som presenterer oppbruddstidens provoserende temaer, temaer som hun senere kom til å vie mye av sin diktning (Losnedahl, 2015:8).

Som teaterforsker legger Losnedahl forståelig nok stor vekt på det faktum at Skram begynte sin karriere med dramatiske forsøk: «For meg har det vært ekstra interessant å erfare at Amalie Skram faktisk startet sin dikterbane som dramatiker» (Losnedahl, 2015:8). Losnedahl understreker at Skram jobbet iherdig med skuespillet, og hun redegjør for hvordan Skram hadde skrevet om og rettet i manuskriptet flere ganger. Hun siterer fra brev og observerer overstrekninger og tillegg i manuskriptet, når hun sier: «I følge Amalie Skram selv skrev hun om og rettet manuskriptet flere ganger. Omskrivningsprosessen varte i to år, og det kan bety at hun har tatt mer hensyn til lesbarheten av teksten denne gang» (Losnedahl, 2015:9). Det Losnedahl sikter mot er det faktum at skuespillet *Nina*, som Skram jobbet med før *Gjæld*,

ikke ble utgitt eller antatt. Skuffelsen må derfor ha vært stor når heller ikke *Gjæld* viste seg å være noen suksess. Losnedahl sammenfatter:

[...] I hele to år, fra 1885-1887, arbeidet hun aktivt for å få stykket utgitt og oppført, samtidig som hun kontinuerlig foretok bearbeidelser. Fra å være usikker og unnskyldende i forbindelse med *At lege med ilden* og *Nina*, viser hun – etter hvert – en pågåenhet og tro på seg selv når det gjelder *Gjæld* (Losnedahl, 2015:221).

Losnedahl legger vekt på ulike oppfatninger i forskjellige brevvekslinger med kritikker om *Gjæld* fra årene 1885-1886, der det tilsynelatende kommer frem at heller ikke dette dramatiske verket blir så godt tatt imot som Skram må ha håpet på. Losnedahl siterer et brev fra forlagssjef P.G. Phillipsen til den danske forfatteren Erna Juel-Hansen hvor han skriver:

At der er en ualmindelig, næsten betagende Kraft i Fru S' Stykke lader sig ikke nægte, man er med hele Tiden, den Maade, hvorpaa en Kvinde synker, er sikkert og sanddru givet. Men jeg kan rigtignok paa den anden Side ikke fragaa, at Stykket baade synes mig urimelig uhyggeligt frastødende, og at det desuden, naar man tænker nærmere over det, bliver overordentlig, usandsynligt og usammenhængende i sin Handling. [...] og endvidere er baade Manden og Mejer saa uklart tegnede, at man er i stadig Usikkerhed over, hvorfor de i det givne Øieblik handler netop paa denne og ikke paa en helt anden Maade (Losnedahl, 2015:223)²⁵

Losnedahl bemerker at denne krasse kritikken trolig aldri kom Skram for øret. For øvrig er oppfattelsen av stykket interessant sett med moderne øyne, i det innholdet *Gjæld* i dag neppe vekker den samme misnøye og «uhygge» som forlagssjef P.G. Phillipsen tilsynelatende ser ut til å ha følt.

Det er også interessant at karakterene i *Gjæld* av Phillipsen blir kritisert for å være for «uklart tegnede». Det var den samme kritikken som Tiberg ytret overfor personene i *Constance Ring*. Til tross for sin krasse kritikk i brevet er ikke forlagssjefen utelukkende negativ, og bemerker at verket til tross for sine mangler: «i dybere Forstand (er et) værdifuldt Arbejde» (Losnedahl, 2015:224).²⁶ Arbeidet med å få skuespillet antatt hos teater eller forlegger skulle imidlertid ikke føre frem, og etter gjentatte forsøk på å få *Gjæld* antatt både på det kgl. Teater i København og ved Christiania Theater, ser det ut til at Skram oppgir sitt forsøk mot slutten av 1887 (Losnedahl, 2015:226), og *Gjæld* blir derfor aldri publisert i Skrams levetid.

²⁵ Losnedahl har fått brevet fra forlagssjef P.G. Phillipsen i kopi fra Janet Garton. Jeg siterer fra Losnedahl.

²⁶ P.G. Phillipsen avslutter med å sammenligne det dramatiske verket han omtaler, som må ha vært *Gjæld*, med Ibsens *Et Dukkehjem*. Noe senere bemerker Losnedahl at også Pietro Krohn (1840-1899), en dansk museums mann, også sammenligner stykket med *Et Dukkehjem*. En oppfatning Skram tilsynelatende ikke vedkjenner seg, men som også Losnedahl ser ut til å underbygge (Losnedahl, 2015:225).

Losnedahl velger i sin lesning av *Gjæld* ellers å kontinuerlig knytte verket opp imot *Et Dukkehjem*, men hun sammenligner det også med Bjørnsons skuespill *En Hanske* når det kommer til den tematiske utviklingen i stykket (Losnedahl, 2015:258). Hun understreker at Skram behandler en lignende tematikk som de to store dramatikerne i hennes samtid. Et eksempel er at den mannlige hovedpersonen, Sudmann, deler en del trekk med Helmer i Ibsens stykke. Det gjelder både alder og stillingen i samfunnet, som Losnedahl påpeker:

For Sudmann er det samfunnets normer og regler som styrer. Han fremstår dermed som tidens arketypiske ektemann, sin kone overlegen i både alder, sosial posisjon og erfaring, men uten evne til å forstå hennes fortvilelse og krenkelse. Helene opplever å ha blitt sveket, også fordi hun ikke visste. Mangelen på innsikt synes symptomatisk for det borgerlige patriarkalske samfunnet de levde i, der kvinner hadde få rettigheter. (Losnedahl, 2015:261-262).

I lesningen sin er Losnedahl med andre ord opptatt av å vise hvordan Skram som dramatiker plasserte seg helt i nærheten av de store i samtiden. Jeg vil ikke gå nærmere inn på denne sammenligningen, men ønsker snarere å fokusere på sammenligningen av *Gjæld* med romanen *Constance Ring*.

3 Kapittel 3: Tematiske lesninger

3.1. Handlingsuviklingen i *Constance Ring*

I *Constance Ring* drøfter Amalie Skram kvinners seksualitet, menn og kvinners evne til å elske, og økonomiske forhold mot slutten av det 19. århundret. Som vi har sett i det foregående kapittelet, så løfter samtlige forskere frem ulike aspekter ved dette problemfeltet. Antonie Tiberg mente Constance var frigid og at det skapte problemer for henne i en tid da ekteskapet var den måten kvinner kunne være forsørget på. Borghild Krane viser hvordan Constances evne til å elske ødelegges av måten ekteskapet i samtiden fungerer på, mens Mai-Bente Bonnevie er den mest uttalte feministen når hun frikjenner kvinnen for ansvar og angriper ekteskapet som institusjon. Dette umuliggjør det for kvinner å kunne føle glede i et ekteskap, hevder hun. Irene Engelstad forklarer problemene kvinnene møter i et ekteskap blant annet med hvordan de ble oppdratt i et fortielsessystem, der mødrene er delaktige. Mens Christine Hamm legger vekt på at kvinnene ikke kan sette ord på erfaringene sine, og derfor blir melodramatiske. Før jeg skriver meg inn i dette forskningsfeltet ved å selv se på hvordan seksualitet, kjærlighet og penger knyttes sammen i romanen, vil jeg kort gi et handlingsreferat av romanen.

3.1.1 Handlingsforløpet i Skrams debutroman

Constance er nitten år da hun overbevises om å inngå ekteskap med den seksten år eldre grosserer Ring. Ekteskapet overrumpler den unge Constance, og Skram beskriver hvordan hun visner som en syk plante. Etter å ha oppdaget ektemannens forhold til tjenestepiken og dennes påfølgende graviditet, ønsker Constance skilsmisse. Etter press fra familien og presten velger hun å akseptere sin skjebne, og blir i ekteskapet.

Ring dør noe senere i et skipsforlis, men frihetsfølelsen og gleden uteblir for Constance. Hun fortsetter livet i en nærmest apatisk tilstand, helt til hun innser at hennes økonomisk trygge tilværelse er truet. Som følge av den økonomiske krisen, inngår hun et nytt ekteskap med den velstående Lorck. Etter å ha levd lykkelig med Lorck i kort tid oppdager hun at også han er som menn flest; han har tidligere seksuelle forhold og et uekte barn. Constances følelser for Lorck forsvinner umiddelbart, og hun trekkes mot den forelskede Meier. Hun ønsker hevn

over ektemannen og planlegger å være utro med Meier, men angrer seg i siste sekund og returnerer til Lorck. Constance oppdager Lorck sammen med sin tidligere elskerinne, og oppdagelsen driver henne til å fullføre samleiet med Meier. Følelsen av bedrag og skam kulminerer i avsløringen av at også Meier har en annen kvinne ved siden av henne, til tross for sin forelskelse. Constance velger å ta sitt eget liv.

3.1.2 Begynnelsen: Et vel utstyrt hjem

I *Constance Ring* blir velstand og et pent hjem innledningsvis karakterisert som et positivt bidrag til tilværelsen. Skram skildrer i detalj at Ring har et velutstyrt hjem med: «[...] kostbart nips og en sann vrimmel av små bløte sofaer og lave lenestoler i alle slags fasonger» (Skram, 2004:5). Skildringen av de rikt utstyrte stuen følger opp av beskrivelsen av den skjønne, unge Constances munterhet og nærmest uovervinnelige tiltrekningskraft på menn.

Vi får vite at Ring er seksten år eldre enn Constance da de gifter seg, og at: «hvorledes det gikk til at hun gav ham fortrinnet, er ikke så lett å si, hvis det ikke var fordi hun lot seg lede av sin tante, som hadde gjort alt for å få forbindelsen i stand» (Skram, 2004:6). Leseren lurer fort på hvorfor en ung jente som Constance som er godt likt av alle, særlig menn, ville gifte seg med en eldre mann, om ikke av virkelig kjærlighet. En mulig forklaring finner vi noen sider senere: «Ring var nemlig et godt parti; han eide en del formue, satt i gode forretninger og var kommet i en satt alder, et stort fortrinn i tantens øyne. [...]» (Skram, 2004:6). Vissheten om en trygg finansiell tilværelse, samt press fra familie og samfunn fremstår derfor som de mest tungtveiende årsakene til at Constance inngikk ekteskap med den mye eldre Ring. Den unge lystige kvinnen hun var før giftermålet forsvinner etter bryllupet, og «hun blev stille og sky, og så slett ikke glad ut mer.» (Skram, 2004:6). Ekteskapet ser ut til å ha kommet som et sjokk. Ring derimot er fortsatt forelsket, men hans forsøk på kjærtegn, blir konsekvent avvist av Constance.

Fra begynnelsen av romanen av fokuseres det altså på sammenhengen mellom ekteskapsinngåelsen og det at Constance trengte et hjem. Det som utheves som påfallende fraværende, er kjærligheten.

3.1.3 Lengselen bort fra ekteskapet

Ring utstyrer hjemmet med malerier og skulpturer, i håp om å bli belønnet med kjærlighet, men til ingen nytte. Fru Wleügels²⁷ tidligere innstendige forsøk på å gifte niesen med en velstående mann må utelukkende ha vært forårsaket av ønsket om å sikre niesens fremtid. Constance derimot ser ikke ut til å imponeres videre av rikdom og overdådighet. Hun tar den fine leiligheten med all komfort for gitt og imponeres lite av alle prydgjenstander ektemannen skjenker henne. Det er tydelig at Constance ikke setter likhetstegn mellom kjærlighet og penger, og at hun reagerer med hjemlengsel og avsky for ektemannen når kravet om å gjengjelde gavene med kjærlighet og sex blir fremstilt.

Constance er vokst opp ved kysten, og hjemlengselen fører til at hun stadig dras mot havet hun kan se fra soveromsvinduet. Avsnittet der hun fremstilles knelende foran vinduet, med armene i vinduskarmen skuende utover havet²⁸, gir en fornemmelse av at Constance føler seg fanget i ekteskapet. Krane kommenterer også dette avsnittet: «i dette bilde av Constance og hva hun ser med sine bedrøvede øyne, fornemmes – uten at vi ennå vet det – at hun, [...] egentlig allerede er ved veis ende. [...] Livet ligger allerede bak henne» (Krane, 1961:64). Til tross for at de økonomiske rammene er etablert, mangler det fysiske og følelsesmessige aspektet, og det er i all hovedsak hos Constance mangelen ligger. I likhet med blomstene som til stadighet visner, «døde» Constance i det hun ble gift.

Constance innser etter hvert at hun inngikk en kontrakt ved å gifte seg. Den kan, eller vil hun ikke innfri. Constances sinn mangler evne og vilje til å gjengjelde kjærligheten, og som forretningsmann irriterer tilstanden Ring, da det fremstår som et kontraktsbrudd. Tanten kjenner seg igjen i Constance, og mener at alt nok vil bli bedre bare hun får mer tid på seg. Men slik Skram skriver det frem blir tilstanden snarere verre jo mer Constance forstår at hun er blitt til en partner i en økonomisk transaksjon, der hennes kropp er en vare.²⁹ Det er dermed ikke bare Constance som lider under den mislykkede transaksjonen, men også Ring selv fordi han ikke blir tilfredsstilt slik han forventet i sitt ekteskap.

²⁷ Constance Rings tante.

²⁸ «Hun tenkte på sitt hjemsteds friske hav, som hun var vokset opp side om side med. Hun kjente det så godt i alle dets skikkelser: når det reiste seg med brøl og veltet de sorte bølgeberg med hvitt på toppen inn mot bryggen, så det salte skum sprøytet omkring og drev sine stenk like opp mot rutene i hennes kvistvindu, mens skipene lå og hev på seg og slet i sine fortøyninger, som var de redde og ville løs for enhver pris» (Skram, 2004:7). Havet blir skrevet frem som noe trygt, og velkjent, til tross for at det er vilt og uhåndterlig.

²⁹ Irene Engelstad understreker den ekteskapelige transaksjonen i sitt verk *Amalie Skram: kjærlighet og kvinneundertrykking* (1978) ved å poengtere at: «For Constance er ekteskapet en form for prostitusjon. [...] Der kvinner bytter eller selger sin seksualitet mot å bli forsørget» (Engelstad, 1978:45)

At ekteskapet ligner på en finansiell byttehandel blir tydelig for Constance når Ring planlegger en tur til København og Stockholm og ønsker å ta henne med. Ring minner henne på hva hun skylder ham: Han «[...] satt og foreholdt henne hvor meget dyrere det ville bli å ta henne med, og at han derfor håpet, hun ville vise sin takknemlighet ved å være riktig søt og elskverdig på reisen og senere» (Skram, 2004:9). Under disse forholdene nekter Constance å bli med. Skram gjør det tydelig at Constance ikke ønsker å være en handelspartner. Hun reagerer på ubalansen i forholdet og forsøker å kontrollere pakten i seg selv, ved å løse kjærligheten fra pengene i forholdet og frarøve Ring den kjærligheten og omsorgen han lengter etter. Ekteskapet blir til en maktkamp mellom Ring og Constance. Mens Ring har å holde tilbake på den økonomiske makt, består Constances makt i å holde tilbake på kjærlighet og seksualitet.

Ring reiser til København uten Constance og griper muligheten til å kjøpe sex, men han finner åpenbart ikke kjærlighet. Ring lengter stadig mer etter Constance, og den kjærligheten han skulle ønske hun kunne gi han. Skram beskriver Rings lengsel og leseren forstår at hans kjærlighet for Constance er ektefølt,³⁰ til tross for at han ikke klarer å være tro mot sin kone. Constance derimot sitter hjemme og lengter:

Hun diktet allting om; hun var en lykkelig hustru, hennes mann var hennes elskede, som brente etter å ile hjem og slutte henne i sine armer. Det var lengselen, som gjorde henne trist og hjertesyk (Skram, 2004:11).

Slik Skram beskriver Constances lengsel, åpner den opp for ulike tolkninger. Lengselen *kan* tolkes bokstavelig, som at hun faktisk lengter etter ektemannen. Slik jeg tolker det lengter hun likevel egentlig ikke etter Ring, men etter det livet og den kjærligheten hun forestilte seg før hun ble gift. Constances lengsel bunner i en utopi, en forestilling ikke engang hun kan sette ord på. Det hun ønsker er å være lykkelig, men hvordan Constance skal oppnå lykke forblir ubesvart.

Skram lar oss få et innblikk i tankene til Ring, og hvilket syn han har på Constance. Han ser henne ikke bare som sin kone, men som en ting han har eierskap over:

Han var så stolt av henne; ingen kunne måle seg med henne – Overalt stakk hun de unge piker ut, og hun var hans, grosserer Edvard Christensen Rings – hans og

³⁰ Slik jeg forstår Rings kjærlighet til Constance ut ifra det Skram skriver, blir det stående i direkte opposisjon til det den tidligere resepsjonen sier om at Skrams personer er for karakterløse. I min lesning finner jeg snarere at subtile forskjeller mellom de ulike litterære personene skrives frem. Ironien ligger i at Ring *faktisk* elsker sin kone, men søker til «tivolipiker» for å bli seksuelt tilfredsstilt da Constance ikke evner å vie sin kropp til sin ektemann som følge av at hun er ute av stand til å elske.

ingen annens. [...] Ja, dans med henne, dere andre, så meget dere lyster, bare dans, dans, dans,» - sa han og gestikulerte den ene arm, «det er likevel bare en, som er Edvard Christensen Ring, og det er meg det (Skram, 2004:35:39).

Grosserer Ring har signert kontrakten med sitt navn, i likhet med Constance, og det er dermed hans rett å kreve eierskap over henne. Rings del av kontrakten går ut på at han eier hennes kropp, mens Constance i praksis har sagt fra seg retten til sin kropp i bytte mot en trygg økonomisk tilværelse.

Denne delen av handlingen i romanen understreker med andre ord tydelig at Skram anså ekteskapet for å være en kontrakt som kvinnene ikke var klar over at de inngikk før det var for sent. Kontrakten lignet en ren økonomisk handel, der den ene parten betaler med kroppen, den andre med økonomisk trygghet og et fint hjem. Ring behandler Constance mer som en vare, enn som en kone. Det er neppe tilfeldig at Skram lar Ring livnære seg som «grosserer». Ring forventer sex og insisterer på at hun skal oppføre seg på en gitt måte i henhold til kontrakten. Problemet oppstår når den ene parten ikke bare krever seksualitet til gjengjeld, men også kjærlighet. Det er kjærligheten som skal være ubesudlet av pengene, men ekteskapskontrakten gjør det umulig å realisere denne kjærligheten.

3.1.4 Å spille skuespill i eget liv

Forventningene Ring har til ekteskapet strekker seg for øvrig utover kravet om sex og kjærlighet. Ring hadde tendens til drikkfeldighet allerede før ekteskapet og han var av den oppfatning at ekteskapet skulle fri han fra denne lasten. Det skjer ikke. Constance betror seg til Fru Blom om Rings drikkfeldighet, som tilsynelatende er hans største svakhet:

«Drakk far kanskje drammer og satt og vrøvlet med tykt mæle og var så reddsomt utekkelig?»
«Om Ring drikker en dram eller to til maten, - det er ingen ting å bry seg om.»
«Å pytt, han drikker konjakk også om aftenen med vann i.»
«Nå ja, ja, når han bare ikke overdriver det. Å vise sin mann sure miner for det, er den sikreste vei til å få ham til å debauchere» (Skram, 2004:17).

Constances kritikk av ektemannen blir umiddelbart avslått. Som kone, og vare i transaksjonen innehar Constance en underordnet posisjon og kan ikke fordømme ektemannens handlinger. Fru Blom kritiserer hvordan hun ter seg i ekteskapet og formaner henne om at «[...] du må jo være lykkelig med din mann, han, som er så snill» (Skram, 2004:19). Det blir ikke fremsatt som et ønske om at datteren skal oppleve lykke, men som et krav om at hun *må* være lykkelig. I det ligger også et krav om at hun må gjøre sin mann lykkelig:

Hun måtte ikke være lunefull eller ukjærlig mot sin mann. Det var hennes plikt å elske ham og hennes kall å gjøre ham lykkelig. Hun skulle betenke, hvor godt hun hadde fått det, hun, en fattig embedsmanns datter være kommet således på det tørre, det var så menn ikke å blåse av. (Skram, 2004:21).

Det er hennes plikt å elske ham, og til gjengjeld vil hun forlate livet som den fattige embedsmannens datter. At moren forsøker å belære Constance er en bekreftelse på hennes underlegne posisjon i ekteskapskontrakten, og samtidig en påminnelse om at det essensielle er at Constance godtar kroppen sin som vare og aksepterer transaksjonen.³¹ Constance derimot fortsetter systematisk å fornekte sin egen kropp, og sine lyster. Vi kommer senere til å se at det samme skjer med Meier og Lorck.

Den litterære personen Constance spiller skuespill i sitt eget liv i romanen. Enten det for henne er et forsøk på å glede sin mor og ektemann, eller om det er et eksperiment for å prøve om hun kunne trives med den tilstanden:

Slik var det å være en lykkelig hustru – ja, det vil si – slik bar en lykkelig hustru seg ad – og der satt den lykkelige hustrus mor og gledet seg over at datteren var så forgudet. Et stille velbehag kom over henne – hun gled inn i forestillingen om at hun var lykkelig – at hun elsket -: men hun var liksom så uendelig langt borte fra det alt sammen, over i en annen verden (Skram, 2004:50).

I den tiden hun oppfører seg som en lykkelig hustru aksepterer ikke bare Constance ektemannens kjærtegn, men hun aksepterer også å bli barnliggjort som når Ring tar henne på fanget og sier: «Der kommer en lillebitte mus [...]» (Skram, 2004:51). Da Fru Blom reiser hjem klarer ikke Constance å spille skuespill lengre, og hun faller tilbake til sin tidligere apatiske og melankolske tilstand.

Constances tilsynelatende aksept av rollen som kone fører til at Ring barnliggjør og undergraver hennes verdi som menneske, i tillegg til den kjærligheten han viser henne. Rings fremsatte krav blir støttet av Fru Blom, og samfunnet for øvrig, og Constance opplever en kontinuerlig kamp med seg selv og sitt indre. Hun er fanget i en uholdbar situasjon, og prøver å akseptere tilværelsen som til stadighet byr henne imot.

3.1.5 Det hellige ekteskapet –dobbeltmoralen som utfordring

³¹ Borghild Krane poengterer at i det Fru Blom heller ikke forstår Constances situasjon er forholdet mellom mor og datter dødt. «Tanken på foreldrene og barndomshjemmet streifes senere bare sporadisk» (Krane, 1961:66). Hendelsen understreker Constances ensomhet ikke bare i ekteskapet, men i livet generelt, og at hun ved å inngå ekteskapskontrakten samtidig også «mistet» sin egen familie.

Skram skriver frem dobbeltmoralen i datidens ekteskap ved at Lorck uttaler i samtale med Constance at det *finnes* usedelige kvinner, og at det er «de som gir seg hen i forbindelser uten elskov» (Skram, 2004:40). Uttalelsen vekker sterke følelser i Constance, som er helt uenig med ham. Lorck klandrer religionen for at samfunnsordningen har blitt slik den har blitt. Kyskheter er i hans øyne roten til nettopp de ukyske handlinger (Skram, 2004:42). Av dette er det rimelig å anta at Skram ønsker å løfte frem den eksisterende dobbeltmoralen mellom kvinner og menn. Det forventes at «skikkelige» kvinner skal leve kyskt til de er gifte, mens menn tvert om forsvarer sine ukyske handlinger begått både før og under ekteskapet.

Fru Blom påpeker senere overfor søsteren Fru Wleügel viktigheten ved religionen, og at hun tidligere har vært bekymret for Constance og hennes tendens til å være «fritenkensk»: «Derfor var jeg så glad for at Constance fikk Ring, du; jeg merket jo straks at han var en mann med respekt for religionen (Skram, 2004:61). Det slående ved denne uttalelsen, når det senere blir klart for leseren, er at den unge Constance blir omtalt som «fritenkensk» på grunn av sitt vesen, mens Ring, en eldre mann som helt tydelig har levd livet og nytt alle dets goder refereres til som: «[...] fullstendig i sin barnetro» (Skram, 2004:61). En mann som har «levd som en mann *må* og *bør*» blir fremdeles omtalt som en god kristen, mens en ung kvinne som i ren uvitenhet oppfattes som noe fritenkensk blir gjort til gjenstand for bekymring og stigmatisering. Dobbeltmoral og rettferdiggjøringen av umoralske handlinger blir senere årsaken til Constances endelige undergang.

3.1.6 Ekteskapet er døden

Allerede i første kapittel finner Borghild Krane referanser til døden og dens uomtvistelige grep om Constance, både i form av den stadig tilbakevendende blomstermetaforen og scenen der Constance skuer lengtende utover havet. Jeg sier meg enig med Krane i det hun påstår at «de fleste situasjoner viser stykke for stykke hvorledes Constance for hver ny ting dør en smule» (Krane, 1961:65). Det faller derfor naturlig at forfatteren flere steder drar tydelige paralleller til døden. Allerede i begynnelsen av ekteskapet med Ring drømmer Constance om døden. Hun ser seg selv ligge død i en likkiste, og erindringene fra drømmen er både skremmende og fredelige. Er det slik at Constance på sett og vis allerede anser seg selv som mer død, enn levende? En slik tolkning av drømmen er nærliggende, og i tråd med Kranes kommentarer. Samtidig vekker Constances død i drømmen følelser av sorg og tap hos dem som står henne nærmest, en reaksjon Constance trolig lengter etter og savner. Jeg tolker det

dithen at det er slik Constance opplever ekteskapet; som at den unge uskyldige piken har dødd, og at kvinnen som har gjenoppstått ikke er fullt ut levende.

Det er ikke bare sin egen død Constance drømmer om, men også ektemannens. Fru Bloms avskjed med datteren vekker sterke følelser hos Constance. Hun opplever å bli rykket tilbake til realiteten etter å ha hengitt seg til illusjonen om at hun kunne være en riktig hustru.

Følelsen av ensomhet veller opp i Constance og fører til et nærmest vanvittig resonnement:

Det var dette fatale at hun var blitt gift som hadde bragt henne på kant med seg selv og allting. Hvorfor i all verdens rike hadde hun også giftet seg! Hva skulle det til - - og med Ring! Dette usympatiske menneske som hun slett ikke harmonerte med. [...] Skulle hun leve i dette,... til hun ble gammel, gammel, gammel,... aldri bli løs og fri og seg selv igjen... Hvis han døde,... men det gjorde han ikke,... han hadde jo ingenting å dø av... det skulle da være hvis det skjedde en ulykke, f.eks. med kutteren,... uff, men hva var det for tanker hun gikk med... at hun ikke skammet seg! (Skram, 2004:69).

Her gir Skram oss et innblikk i de dypeste tanker og følelser hos Constance³². Avskjeden med moren avslutter skuespillet, og tilbake står hun med de samme følelsene og kvalene som før. Ingenting er forandret. Ønsket om å frigjøre seg fra disse følelsene og dele dem med moren blir stanset av vissheten om at moren ikke vil forstå. Constance forblir taus, men skulle ønske hun kunne si til moren:

[...] at hun ikke følte det, ikke ville føle det som en plikt og et kall å gjøre dette store, selvtilfredse mannfolk lykkelig, han som aldri spurte om, hvordan det hang sammen med henne, som om hun ikke hadde en sjel i sin kropp, men kunne trekkes opp og dreise rundt som en lirekasse (Skram, 2004:70).

Constance har oppgitt forsøket på å søke forståelse hos moren i det det egentlig ikke er en morsfigur som svarer, men en forlengelse av samfunnet når Constance forsøker å betro seg til henne. Skram skriver det frem slik at Constance blir oppfattet av sin mann som en kropp uten sjel, altså uten følelser og behov, og sammenligner henne med en lirekasse³³.

Sammenligningen mellom lirekassen og Constance er treffende. I likhet med lirekassen blir det forventet av Constance at hun skal handle på forhåndsbestemte måter og te seg nærmest mekanisk i henhold til de forventningene ektemannen og samfunnet for øvrig har til henne.

Av resonnementet over ser vi dessuten at Constance i et øyeblikk ønsker Ring død, men straks angres og skammer seg over sine egne tanker. Skammen bunner ikke bare i det morbide ved å

³² Sitatet kan også leses som et frempek mot det som skal bli Rings skjebne.

³³ En lirekasse er et forhåndsprogramert, flyttbart og mekaniske musikkinstrument. Lirekassen spiller bestemte melodier når musikanten sveiver på sveiven. (SNL, s.v. «lirekasse», 24.10.18)

ønske sin egen ektemann død, men mest av alt i det moralske bruddet det er å ønske *noen* død. Det gir leseren et innblikk i Constances moral og viser at selv om hun oppfatter seg selv som død og livløs, så ønsker hun ikke død over sin mann. Det er ikke Ring som menneske hun forakter, men forholdet dem imellom som skapt av den kontrakten de har inngått, og som hun ikke kan innfri.

Dødsmetaforene og faktiske tilfeller av død er gjennomgående i romanen. Ved å tolke ekteskapet og bryllupsnatten som Constances åndelige død, samt selvmordet som hennes fysiske død, kan man konkludere med at romanen både innledes og avsluttes med død. Leseren følger Constance fra å være en livlig ung kvinne, til sjelløs kone, frem til den endelige undergang i form av selvmord. Den konsekvente tolkningen av Skrams skildring her må være den at hun anser det å bli gift som det samme som å begynne å dø.

3.1.7 Ekteskapsbruddet: Å bli såret

Constance overrasker en tid senere Ring og tjenestepiken Alette i het omfavnelse, og til tross for det tilsynelatende kjærlighetsløse forholdet mellom ekteparet Ring reagerer Constance voldsomt på oppdagelsen. «Det var bare ett hun ikke ville finne seg i, å leve med Ring etter dette; men det kunne jo hverken Gud eller mennesker forlange» (Skram, 2004:89). For Constance er utroskapen det ultimate tillitsbrudd og det verste sviket som kunne bli begått av ektemannen. Constances nærmest barnlige tro på at hverken Gud eller menneske kan forlange av henne å bli i ekteskapet etter oppdagelsen blir umiddelbart avkrefte. Straks etter oppdagelsen treffer Constance tilfeldigvis kusinen Marie Hansen, og betror seg til henne. Constance søker trøst, forståelse og medynk, men i stedet undergraver kusinen Constances emosjonelle tilstand:

«Ja, naturligvis forstår jeg godt at det har gjort deg gresselig vondt, men det er da ikke noe å ta slik på vei for [...] Et mannfolk som kysser en tjenstepike. – Det har ikke stort på seg du. [...] er du ganske viss på at du ikke selv har skyld? [...] du må huske at mennene er så ganske annerledes enn vi» (Skram, 2004:90).

Marie fortsetter å legge ut om alle måter menn *må* være menn på, og Constance utbryter: ««Men du gode Gud [...] hvis dette er sant og hvis alle mennesker finner seg i det, hvorfor er da ikke denne løgninstitusjonen avskaffet?»» (Skram, 2004:91). At Constance oppfatter ekteskapet som en løgninstitusjon er ikke overraskende basert på de erfaringene hun har gjort seg. Dobbeltmoralen forkynnes av alle, både Fru Blom, Marie, presten og Ring. En riktig kone skal ikke ha andre menn enn sin ektemann, hverken før eller under ekteskapet. En mann

derimot forventes å ta andre kvinner, særlig i forkant av ekteskapet, og da typisk kvinner fra en lavere samfunnsklasse. Samtidig står mannen relativt fritt til å ha seksuell omgang med laverestående kvinner i ekteskapet. Ekteskapets hellige institusjon må beskyttes for enhver pris, og en manns eskapader oppfattes ikke som et brudd på kontrakten. Kravet om troskap og kjærlighet er sådan skrevet med liten skrift, og den utheves ikke i forkant av inngåelsen av ekteskapskontrakten. De ulike forventningene til mannen og kvinnen oppfatter jeg derfor som et av hovedproblemene i ekteskapsdiskusjonen som Skram belyser i romanen.

Marie ser så sitt snitt til å forkynne det hun så lenge hadde hatt på hjertet og undergraver videre Constances følelser ved å poengterer at Constance heller burde være bekymret over Rings drikkfeldighet: ««Ja, for en mann som drikker [...] kan jo hverken passe sine forretninger eller skaffe til veie hva det skal til – han er jo borgerlig ruinert» (Skram, 2004:92). Maries holdning bekrefter med det mistanken om at penger verdsettes høyere enn troskap og kjærlighet. Drikkfeldighet som ofte foregår i det offentlige rom og som potensielt kan påvirke familiens borgerlige stand og økonomi er av den grunn uakseptabelt.

Det er ikke bare Marie som stiller Constance til ansvar for Rings utroskap, også Ring klandrer henne: «Å, Constance, hadde du elsket meg, kunne du fått en annen mann ut av meg. Hvor har jeg ikke forsmektet etter din kjærlighet, det er det som er skylden» (Skram, 2004:94). Ring søker dermed å stå uten noen skyld for gjerningen han har begått, det er Constance og hennes manglende kjærlighet ovenfor han, som er årsaken til hans utroskap.

Constance velger å gå tilbake til ektemannen, Ring fremstår angrende og forandret for Constance. Det er interessant at Skram velger å gripe inn i romanen her og lar fortelleren påpeke at: «Hvis Constance hadde vært mer erfaren og hvis evnen til mistanke om sannheten ikke hadde ligget henne så uendelig fjern, til tross for Maries belærelser, ville hun ha tatt varsel av hans famlende blick og usikre måte å svare på» (Skram, 2004:95). Skram understreker at Constance blir lurt, hun har enda ikke tolket den lille skriften i ekteskapskontrakten. «Når han var slik, kunne hun nok kanskje med tiden komme til å holde av ham; han var jo hennes mann og hadde en slags rett til hennes kjærlighet» (Skram, 2004:99). Constance blir i ekteskapet.

Constances sinnsstemning endres i det hun får vite at Alette er med barn, og at Ring er faren. Hun innser at hun er blitt holdt for narr og reiser straks til presten for å be om skilsmisse. Der møter hun stadig de samme formaningene som da hun betrodde seg til Marie:

««De mener jeg skal tilgi ham» ropte hun, og hennes holdning ble plutselig utfordrende.
«Ja, frue, så stor en grunn De enn kan ha, - De bør ikke bryte Deres ekteskap-»
«Det er ikke meg som bryter, - det har *han* besørget!»
«En kristen kvinne forlater aldri sin mann [...]»
«Det er foraktelig, opprørende, umoralsk» utbrøt hun, dirrende av harme»»
(Skram, 2004:109).

Holdningene forkynt av presten opplever Constance som dypt urettferdig og krever å få vite hvordan saken ville utfoldet seg dersom det var en kvinne som var utro. «Her er forholdet forskjellig. – Når en kvinne faller på dette område, røber det en så stor fornedrelse, en så dyp moralsk fordervelse at hennes nærværelse i hjemmet må ansees som besmittende» (Skram, 2004:110). Constance er krenket og opprørt over situasjonen hun befinner seg i, men har ikke anledning til å komme seg videre på egenhånd. Til tross for fremveksten av nye tanker og retninger, var det fremdeles kirkens dobbeltmoral som styrte.

Igjen understreker Skram med handlingen i romanen at kontrakten som kvinnen og mannen inngår når de gifter seg, arter seg forskjellig for partene. Av mannen kreves det at han skal levere sin del, han skal jobbe hardt og sikre familien økonomisk. Av kvinnen kreves det betingelsesløs kjærlighet og troskap. Hun skal stå klar for å tilfredsstille ektemannens lyster, og om hun feiler kan hun ikke klandre noen andre for at mannen søker til andre for å tilfredsstille sine lyster.

3.1.8 Gjeld, og oppdagelsen av å jobbe som prostituert

Constance oppgir sine tanker om skilsmisse, men nekter å gå tilbake til sin rolle som hustru. Hun tar valget om å fortsette ekteskapet uten å ville oppfyllet kravet om kjødelig omgang med sin ektemann. Constance oversvømmes med takknemlighet fra alle kanter, noe som får henne til å føle seg oppbragt og lykkelig over sin beslutning.³⁴ Ring følger opp med å oppføre seg eksemplarisk, noe Constance nyter godt av.

Tilstanden viser seg imidlertid å være forbigående. Det går en tid, og så fremstilles kravet om at transaksjonene må gjenopptas. Ved å nekte mannen kroppslig kontakt har hun i denne perioden bygget seg opp gjeld hos Ring. Han har overholdt sin del av ekteskapskontrakten, mens hun nå står i gjeld til sin mann. Constance blir ved å avvise Rings tilnærmelser: «med

³⁴ Borghild Krane kommenterer Constances retur til ekteskapet som følger: «Hun føler seg som løpt i havn igjen, etter en farefull reise på det åpne hav. Denne maritime sammenligningen understreker Constances forhold til livet og til døden. Livet er farlig og besværlig, havnen –døden- er tilflukten og beskyttelsen» (Krane, 1961:71).

den halvt håpløst forargede, halv overbærende mine, hvormed en voksen søker å tie ihjel et uoppdragent barns plagsomme overheng» (Skram, 2004:132). Det problematiske ved situasjonen Constance har satt seg i ved å bli i ekteskapet med Ring må sies å være at til tross for at hun har fremsatt et krav om at hun ikke vil være hans hustru, så er det unektelig det hun fremdeles er. Når kravet om sex ikke blir innfridd, er det et direkte brudd på kontrakten. Gjeldskravet fremmes igjen, denne gangen er det Fru Wleügel som formaner Constance om å flytte inn igjen i ektemannens soveværelse.

«Dette er halvgjort gjerning, Constance, [...] En skal gjøre det som er rett, og det kan aldri være rett å være uforsonlig. Ring står ikke i det, Constance, - han går hen og blir drikkfeldig» (Skram, 2004:143).

Atter igjen blir Constance gjort til gjenstanden for Rings skjebne og drikkfeldigheter. Constance derimot vil ikke gå tilbake på sitt ord, og viser til avtalen inngått mellom henne og Ring: ««Går man inn på noe, skal man holde seg til avtalen, det er stymperaktig annet» ropte Constance.» (Skram, 2004:144). Avtalen mellom Constance og Ring ble inngått på hennes premisser, men siden *hun* i utgangspunktet var varen i den opprinnelige ekteskapskontrakten vil aldri den nye avtalen være gyldig ovenfor andre, inkludert Ring. Hun er satt i en situasjon der det kreves at hun må prestere for å få beholde godene i form av sitt hjem, sine penger, sin mann og sitt gode rykte.

«Hvorfor later dere da til hverdags,» ropte hun, «som om dere tror på alt det tåpelige snakk om det gode og skjønne, om religionens makt og om at ekteskapet er hellig og innstiftet av Gud? – Hellig!» gjentok hun med latter. «Jeg vemmes ved dette sumpete vesen, vemmes ved det og forakter det. – Jeg forakter alt, alt, alt, først og fremst meg selv, fordi jeg er ussel nok til å gå i deres ledebånd, til tross for, - ja *til tross* for min bedre overbevisning» (Skram, 2004:145).

Constance vemmes av ekteskapet, og hele dets natur, forventning og allmenne aksept for selve konstruksjonen og hva det består av. Sammenligningen av ekteskapet med et sumpete vesen understreker påstanden om at ekteskapet for Constance er noe skittent. Seksualiteten og kjærligheten er skitten, og hun klarer ikke å frigjøre seg. Fru Wleügel ber Constance om å tilgi Ring, men ordet «tilgi» har fått en ny betydning for henne: «Ordet tilgi bragte på ny Constances blod til å koke. Det brente henne på tungen å svare, at når hun nu gikk hen og gjorde det de kalte å tilgi, så betydde det bare at hun med velberåd hu slang seg i sølen» (Skram, 2004:146). Constance er nå blitt gjort oppmerksom på det skitne, men finner ingen vei ut. Vi ser at hun er tvunget opp i et hjørne, og uansett hvor mye hun prøver å gjøre seg av med det som har tilgriset henne, blir hun ikke like ren og uvitende som hun en gang var:

Hun hadde ansett seg for hans eiendom og sett på sitt ekteskap iallefall med respekt; og det hadde likesom holdt sammen på henne, men nu! – Hun følte seg som en kvinne som av makelighetshensyn velger å leve av skjøgeri. - - «Ja, ja! Således er det!» ropte hun halvhøyt og slo hendene sammen over sitt hode. «Men –» hvisket hun litt efter, «det er jo så mange som gjør det, det er ikke verre for deg enn for de andre –»³⁵

Constance erkjenner at ekteskapsinstitusjonen kun er en utarbeidet og utprøvd metode for å tvinge unge kvinner til å måtte leve sitt liv av skjøgeri. Hun *er* hans eiendom, og hun er intet mer enn hans hore, og gjelden hun har opparbeidet seg må innfris. Constance resignerer til tanken om å leve av skjøgeri, og aksepterer tilsynelatende sin tilstand, samtidig som hun gjør det klart for ektemannen at hun ikke lengre er uvitende:

«Når jeg nu samtykker i å være din hustru» sa hun truende, «betyr det ikke det du tror! – Nei, jeg skal si deg noe – det ville være med presis det samme om det var en hvilken som helst annen mann, jeg skulle tvinges til, forstår du, presis det samme.» (Skram, 2004:149-150).

Constance preges av motstridende følelser. På den ene siden har hun resignert og akseptert sin tilstand, på den annen føler hun seg skitten og utnyttet og forsøker stadig å fremme krav til sin mann. I bytte mot sin kropp vil hun at han skal slutte å drikke, noe han går med på. Det går ikke lang tid før Ring også der går tilbake på sitt ord. Constance har på nytt akseptert å selge sin kropp til Ring, men får heller ikke denne gang noe tilbake. Det hun derimot opplever er at hun gjennomgår den samme forherdelsesprosessen som andre prostituerte:

Hun var forresten ganske fattet, så underlig stivnet innvendig, forherdelse måtte det være, sa hun til seg selv, siden hun hverken var fortvilet eller bedrøvet. [...] Og da Ring efter måltidet la armen om hennes liv og kjærtegnnet henne, fant hun det med iskold ro. (Skram, 2004:151-152).

Constance er følelsmessig distansert fra Ring, ekteskapet, og seg selv, men hun er ikke lenger uvitende. Dermed er hun i stand til å løsrive seg og på den måten oppnå en viss følelse av frihet og makt i den situasjonen hun befinner seg i. Altså ender Constance opp med å oppgi sin kropp og egen frie vilje for å kunne innfri kravene til ektemannen. Dette til tross for at han ikke innfri hennes krav.

³⁵ Antonie Tiberg fremhever Constances beslutning om å gå tilbake til ektemannen som en svakhet med romanen: «Naar hun føler sig «som en Kvinde, der at Magelighedshensyn vælger at leve af Skjøgeri», og allikevel fortsætter, fordi hun ikke gidder ta konsekvensen av sin opdagelse, har man vanskelig for med forfatterinden at kaste all skyld paa det samfund som ikke har rustet hende til livskampen» (Tiberg, 1910:187). Slik jeg tolker det gjør tvert imot Constance alt i sin makt for å bryte ut av ekteskapet, men hun har ingen andre reelle alternativer.

Når Constance går med på å innfri kravet fra Ring om å overholde kontrakten, nemlig å være seksuelt aktiv samme med ham, understreker det for henne at fra nå av lever hun av prostitusjon. Dermed får Ring likevel ikke det han egentlig håpet på, nemlig Constances kjærlighet. Igjen blir det synlig at handelen mellom mann og kvinne fungerer muligens for byttehandelen mellom seksualitet og penger, men kjærligheten lar seg ikke kjøpe. Skrams roman får slik dessuten frem at seksualitet er noe annet enn kjærlighet, noe som Ring ikke ser ut til å kunne forstå.

3.1.9 Endelig fri?

Det raser en storm utenfor stuevinduet til Constance, og hun blir stående som trollbundet av stormen: «Og det var som presset de seg frem fra hennes bryst, disse langstrakte stønn, og disse støt som kom en rasende styrke og dempet seg ned til sørgmodige klagehyl, for så igjen å tute opp med djevelske hyl.» (Skram, 2004:164). Constances opplevelse av å se den rasende stormen har en klar seksuell undertone.

Ring og Løytnant Fallesen er ute og seiler i stormen, de forliser og Ring drukner. Constance er endelig fridd fra ekteskapets lenker, men til tross for sin ulykkelige tilværelse i ekteskapet opplever hun å savne ektemannen. Følelsen av savn flyter sammen med en opprivende følelse av at hun var mislykket som kone den tid Ring fortsatt var i live.

Etter å ha levd en tid i fullstendig apati får Constance at hun ikke lenger er besørget økonomisk på grunn av Rings sviktende hell som grosserer: ««Jeg er altså så fattig, - så fattig som nålen, - simpelt hen tigger -.»» (Skram, 2004:182). Constance har tidligere sammenlignet seg selv med en hore, nå som det økonomiske aspektet og kravet om sex i ekteskapet er borte, står hun igjen som en tigger. Hun blir samtidig konfrontert med virkeligheten om hvordan en enke må livføre seg for å overleve uten en mann, i form av ulike jobber.

Constance, som i hele sitt ekteskap med Ring har lengtet etter friheten opplever at tilstanden som ugift og ute av stand til å forsørge seg selv er uholdbar. Leseren vil gjerne tro at Constances nyvunne frihet vil føre til en personlig utvikling hos henne, men nei. Til tross for at Constance ettertrykkelig har gitt uttrykk for at hun opplever ekteskapet som institusjon som ikke annet enn skjøgeri satt i system, velger hun igjen denne skjebnen for seg selv.

Forskjellen er nå at hun vet hva hun går til og ikke kan klandre samfunnet for at hun er blitt lurt til noe hun ikke hadde noen forutsetning for å vite om.

Når Constance inngår sitt andre ekteskap, er hun klar over kontraktsvilkår på en helt annen måte enn ved sitt første. Hun har ingen illusjoner om å måtte levere kjærlighet, hun vet at det mest sannsynlig holder med å levere kroppen under seksuelt samleie. Hun aksepterer igjen å skulle leve som en slags prostituert, og tar imot Lorcks tilbud.

3.1.10 Lorck og Constances ekteskap: En smak av den ekte kjærligheten

Når Constance mister ektemannen og Lorck erklærer sin kjærlighet til henne, inntar han posisjonen som redningsmann i en situasjon der Constance selv ikke evner å se noen løsning. Ekteskapskontrakten mellom Lorck og Constances inngås på helt andre premisser enn ekteskapskontrakten med Ring. Denne gangen er Constance eldre og klokere og Lorck skrives frem av Skram som en mer omtenkstom frier: «Han visste at han ikke eide hennes kjærlighet, da han fikk henne [...]» (Skram, 2004:194). Det går derimot ikke lang tid før Lorck slår seg til ro med at han har vunnet Constances kjærlighet, og han tar eierskap over henne. Samtidig tingliggjør han både kjærligheten og Constance: «Han var til mote som et menneske som etter i en rekke av år å ha vært en ganske almindelig dampskibspassasjer har fått egen befordring å fare med, og han sa seg selv at hans skute var et førsteklasses fartøy.» (Skram, 2004:196). Skuten var Constance, kjøpt og betalt, og endelig i hans eierskap.

Først i ekteskapet med Lorck får vi vite at Constance er i stand til å føle kjærlighet:

Kjærligheten var der, før hun fikk tid til å se, hvordan den begynte. [...] Aldri hadde Constance drømt om at det kunne være så frydefullt å leve [...] Hennes ungdoms munterhet, som hadde sitt utspring i sjelens inderlige tilfredshet, var vendt tilbake, hun gikk og nynet om dagene, og det lå et solglansaktig smil i hennes øyne (Skram, 2004:195).

Der Skram gjerne over flere sider utbroderer melankolien og hverdagens ensformighet, blir det kun ofret noen linjer til den følelsen, som jeg tolker som forelskelse hos Constance.

3.1.11 Illusjonen blir brutt

Constance oppdager at Lorck har en seksuell fortid, og at han også har et barn. Constances kjærlighet kjølner umiddelbart, og hun mister all respekt for sin ektemann. Constance er gravid da hun gjør oppdagelsen om Lorck, men aborterer straks etter avslørelsen: «Det påkom henne en fornemmelse av frihet og lettelse; nu skulle hun da slippe å føde til verden et pant på

en kjærlighet hun ikke lenger nærte.» (Skram, 2004:216). Bruken av ordet *pant*³⁶ er interessant. At Constance ser på sitt eget barn som et pant på kjærligheten fra Lorck, forsterker inntrykket av at ekteskapet i all hovedsak var inngåelse av en økonomisk pakt, og at Constance tenker i økonomiske begreper. Et barn ville dermed vært for Constance noe som for alltid hadde bundet henne til Lorck.

Constance faller tilbake til sin gamle tilstand, og lever i ekteskapet under forutsetningen at hun ikke lenger elsker ektemannen. På nytt føler hun seg som en prostituert, som må ha samleie med sin mann for å kunne forsørge seg selv. Som et resultat av den døende kjærligheten til Lorck, trekkes Constance mot Meier og hans tilsynelatende bunnløse kjærlighet til henne. Constance fremmer forslaget om en vennskapskontrakt, noe Meier ikke bifaller: «For Dem vil et vennskap med meg bli en luksusartikkel, noe De innkasserer sånn ved siden av, for meg er det annerledes. – Det blir ikke like for like» (Skram, 2004:219). Det er interessant at Meier er opptatt av det skal være «like for like», da det aldri var slik for kvinnene hos Skram som gikk inn i et forhold med en mann, uansett omstendighet

Lorck blir til slutt klar over at Constance har oppdaget hans fortid, og det uekte barnet. Han prøver å snakke det bort og bagatelliserer det ovenfor henne: «Du vet jo, [...] at menn ikke lever kysk, ikke *kan*, ikke *bør* gjøre det. Og ikke sant, Constance, du gikk ikke til vårt ekteskap med uriktige forestillinger på dette punkt.» (Skram, 2004:225-226). Constance akter ikke å tilgi ektemannen selv om han forsøker å rettferdiggjøre sine handlinger. Ring og Lorck ligner i sin håndtering av Constance; de snakker bløtt og overtalende til henne, når dette ikke nytter forsøker de å true. Når heller ikke det fører til noen endring i Constance, forsøker mennene å trygle og be. Constance er urokkelig og lar seg ikke påvirke, uavhengig av fremgangsmåten til ektemannen. Hun utøver dermed den lille makten hun kan overfor ektemannen.

Constance ønsker å være lykkelig, men lykken skal komme på hennes premisser. Til tross for at både Ring og Lorck har sviktet henne, ønsker hun å tro at den ekte og likeverdige kjærligheten eksisterer hos Meier. Meier erklærer overfor Constance at: «Jeg er Deres, - De eier meg, hører De, Constance, De eier meg!» (Skram, 2004:236). Eierforholdet blir dermed snudd på hodet, og straks etterpå inngår Constance en stilltiende avtale med Meier om deres hemmelige forhold: «Han følte seg elektrisk berørt; det var jo en godkjennelse av deres

³⁶ Definisjonen av pant: En formuesgjenstand, i dette tilfelle Constance og Lorcks ufødte barn, tjener som en sikkerhet for at et krav, kravet om troskap og kjærlighet, skal bli oppfylt. (Wikipedia).

hemmelige forståelse» (Skram, 2004:237). Hvorvidt det var ønsket om kjærlighet, lengsel, desperasjon, eller Meiers erklæring av at *han* var hennes eiendom som førte til at Constance endelig ville ta Meier til sin elsker er ikke klart. Men at hun nå kunne føle at noe var i hennes besittelse må ha vært en medvirkende faktor.

Lorck var derimot av en helt annen oppfatning av Constances sinnsstemning: «Han eide jo hennes kjærlighet, og det var vel den sterkeste forbundsfelle som gaves. Han og den i fellesskap måtte jo vinne bukt med den smule skade som hin dumme tilfeldighet hadde anrettet» (Skram, 2004:237). Lorck bagatelliserer utstrekningen og påvirkningen av sine tidligere handlinger på sin kone. Samtidig plages han, i motsetning til avdøde Ring, av sjalusi: «Undertiden plagdes han av skinnsyke. Tanken om at Constance kunne foretrekke en annen voldte ham en utålelig smerte.» (Skram, 2004:242). Lorck viser ingen forståelse for Constances negative følelser om at han en gang i fortiden foretrakk andre kvinner. Under en konfrontasjon sier Lorck til Constance: «Hvis du ikke kan tøyse ditt onde sinn, så er det bedre du tar livet av deg» (Skram, 2004:251). Jeg tolker det dithen at Lorck i frustrasjon mener at «dersom ikke jeg kan få deg, skal ingen det», hvorpå Constance svarer: ««Jeg kunne jo løpe bort med en elsker istedenfor å drepe meg; det var jo også en utvei.»» (Skram, 2004:251). Hun har altså gjennomskuet Lorck og hans frykt for at hun skal velge en annen mann over han.

At Lorck velger å gifte seg med Constance er interessant, i det han hadde et lengre forhold og barn med en av sine tidligere elskerinner. Slik Skram beskriver forholdet gjennom refleksjoner gjengitt av Lorck virker den kjærligheten Lorck og Kristine³⁷ har for hverandre som en mer ekte og likestilt kjærlighet enn noen kjærlighet som kan være mellom Constance og Lorck:

Så vandret hans tanker tilbake til gamle dager, den gang han hadde Kristine, hun, som hadde lagt en grenseløs, ydmyk, althengivende kjærlighet for hans fot, som var kommet og gått på hans minste vink og hadde tatt alt som en nåde av hans hånd. Det hadde dog vært skjønnhet og glede i forholdet til henne [...] hun hadde hatt betingelsen for å forstå hans fortid, hennes egen var jo av samme art, og likhet på dette punkt var visstnok av stor betydning; hun visste, hva alt det var verdt og kunne skjelve mellom virkelig kjærlighet og blott og bar sanselig forbindelse. Det var det, Constance manglet evne til, og det var blitt en ulykke for dem begge. Men nei, nei, ekte Kristine, en pike som intet annet hadde å by ham

³⁷ Kristine er Lorcks tidligere elskerinne, og moren til deres etter hvert avdøde barn.

enn sin kjærlighet, en pike som i ingen henseende var hans jevnbyrdige! (Skram, 2004:252-253).

Lorcks konklusjon er motsigende, og talende. Han og Kristine har en lignende fortid, og dermed et grunnlag for å forstå hverandre. Et grunnlag som ikke eksisterer hos de kondisjonerte kvinner, nettopp fordi de ble bortgiftet som unge piker, og derfor ikke hadde noen innsikt i kjødelig omgang med menn før etter de ble gift. Samtidig er det utenkelig for Lorck å skulle gifte seg med en kvinne utenfor sin egen stand. Hans oppfattelse er at hun ikke er hans jevnbyrdige, men er det ikke nettopp det hun er? I og med at hun på mange måter har den samme erfaring, og det samme syn på livet som han har? Det er også interessant at Lorck beskriver den gjensidige kjærligheten mellom dem. Det er nettopp den kjærligheten han lengter etter og vil ha fra Constance.

Med disse refleksjonene fra Lorck sin side understreker at forholdet mellom seksualitet, kjærlighet og penger alltid også er påvirket av spørsmål om klasse. Kvinnene fra arbeiderklassen ser i Skrams roman ut til å finne seg til rette med det faktum at det å elske en mann innebærer å ha et seksuelt forhold til han. De tar imot pengene som et tegn på at de har utført jobben godt, samtidig med at de føler seg elsket. Det er de borgerlige kvinnene som har et problem når de føler at seksualitet ikke skal betales med penger dersom det skal regnes som uttrykk for kjærlighet. Og det er borgerskapets menn som får et problem når kvinnene fra borgerskapet ikke er så medgjørlig som arbeiderklassens kvinner.

3.1.12 Drømmen om kjærligheten må oppgis

Skram skriver frem ulikhetene mellom menn og kvinner, og en stadig voksende motvilje til å følge samfunnets normer og regler hos Constance. Hun bestemmer seg for å fullbyrde forholdet til Meier, men angres straks og reiser tilbake til byen for å på nytt gi seg hen til Lorck og deres ekteskap. Der oppdager hun Lorck og Kristine:

Den troløse forræder, som bedrog henne med halvnakne fruentimmer i hennes eget hjem og gjorde det så rolig, så angerløst, så selvsikkert, med dette lystne smil på sine leber! å det smil! [...] Hun ville ha hevn, hevn, om hun så skulle kjøpe den med sitt blod. (Skram, 2004:269).

Constance har avstått fra å gå inn i et fysisk forhold med Meier, til tross for sine lyster, fordi hun føler en forpliktelse ovenfor sin ektemann. Å fullbyrde forholdet til Meier ved å gi ham kroppen sin, som i realiteten tilhører Lorck, fremstår for Constance som den ultimate hevn. Constance reiser straks tilbake til sommerhuset og fullbyrder sitt forhold til Meier.

Umiddelbart etter at samleiet er fullført, oppdager hun at heller ikke han har vært henne tro, men at han har hatt et forhold til Emma sypike. Det blir slutten for Constance, som nå oppgir alt håp om lykke. «Hun følte trang til å spyte seg selv ut. [...] Hun vemmedes ved sin mann, ved Meier, ved livet, men frem for alt seg selv» (Skram, 2004:274). Constance har begått det ultimate tillitsbruddet ovenfor sin ektemann, for så å oppdage at ingenting er forandret. Det eneste som er forandret er hun selv, som ikke lengre har sin verdighet i behold. Hun bestemmer seg for å ta sitt eget liv.

3.1.13 Oppsummerende kommentarer

De tre mennene; Ring, Lorck og Meier elsker Constance, men kan ikke unnsnippe sin fortid. De evner heller ikke å motstå fristelsene som dukker opp. For Ring var fristelsene alkohol og kvinner, mens både Lorck og Meier inngår forhold til andre i påvente av kvinnen de egentlig elsker. Det fremstår som en lov opprettet *for* og *av* menn; at dersom de kan, bør og *må* de ta andre kvinner. En mann må tilfredsstilles fysisk, det er fraværet eller forekomsten av kjærlighet knyttet til samleiet som definerer hvorvidt han er utro eller ikke.

Vi ser av det ovenstående at Skram har et tydelig fokus på den urettferdigheten som eksisterer i datidens samfunn rundt inngåelsen av ekteskap mellom menn og kvinner. Til tross for at Constance ønsker seg ut av ekteskapet, er det umulig for henne, og det ender med hennes undergang. Romanen blir stående som et eksempel på at kvinner ikke kunne unnsnippe sin egen skjebne, som ifølge Skram nødvendigvis var å inngå ekteskap med det resultat at hun til slutt går til grunne. Men romanen understreker også at systemets konsekvens er at verken menn eller kvinner kan finne kjærligheten i ekteskapet.

Som jeg nevnte innledningsvis fokuserte Tiberg på Constances frigiditet, mens Krane viste hvordan Constances evne til kjærlighet dør i ekteskapet med Ring. Bonnevie kritiserte ekteskapet som institusjon, mens Engelstad løftet frem kvinneoppdragelsen som et problem. Hamm rettet blikket mot det språklige uttrykket og kvinnens manglende stemme i sin historie. Min lesning har nyansert visse aspekter ved den eksisterende forskningslitteraturen: Jeg har ikke kunnet finne bevis på Constances frigiditet, og Constances prinsipielle evne til å elske er det vel ingenting i veien med. Derimot har det vist seg at Skram problematiserer på en veldig anskuelig måte at ekteskapet som institusjon bygger på en kontrakt som er uholdbar både for menn og kvinner. Min lesning bekrefter og viderefører på mange måter Bonnevis lesning, og jeg mener at Skram særlig også viser hvordan kjærligheten umuliggjøres når ekteskapet

oppleves som en byttehandel mellom seksualitet og penger. Prostitusjon anses av Skram som prinsipielt forskjellig fra ekteskap, og dermed er det kjærligheten som umuliggjøres. Dette gjelder uavhengig av om kvinnen er klar over å måtte livnære seg som prostituert innenfor ekteskapet, eller om hun er uvitende. Engelstads lesning blir slik delvis avkreftet av meg. Jeg har i liten grad vært inne på måten Constance ordlegger seg om innsiktene hun sakte men sikkert får i løpet av romanen, men det er interessant at hun går fra anelser og følelser til klare tanker og til og med utrop om hevn. Jeg mener at hun i økende grad får grep om språket sitt, når det gjelder å vinne en innsikt i forholdene til menn. Men denne erkjennelsen som følger med det å finne klarhet i situasjonen er nettopp den som leder henne til slutt til å ta sitt liv.

3.2 Handlingsutviklingen i *Gjæld*

I likhet med det som skjer i det episke verket *Constance Ring* (1885), blir vi introdusert til handlingen i det dramatiske verket *Gjæld* (1885-1887) ved hjelp av en beskrivelse av stuen. Det fokuseres også her på det estetiske og alle gjenstander og ting som befinner seg i rommet. Muligens var det typisk for hvordan samtidsdramatikken i Det moderne gjennombruddet generelt så ut, men uansett er åpningen også en parallell til *Constance Ring*. I det følgende vil jeg, som i min lesning av *Constance Ring*, se nærmere på sammenhengen mellom seksualitet, kjærlighet og penger. Allerede stykkets tittel understreker at gjeldsproblematikk og pengespørsmål er et gjennomgående tema i verket. Men hvordan knyttes dette opp mot beskrivelsen av ekteskap, kjærlighet og seksualitet? Blir sedelighetsetikken og samfunnsmoralen debattert, og eventuelt hvordan? Hvilke forskjeller finnes det på handlingsplanet mellom *Constance Ring* og *Gjæld*? Før jeg undersøker dette i detalj, skal jeg igjen gi et kort handlingsreferat.

3.2.1 Handlingen i *Gjæld*

Det dramatiske stykket *Gjæld* introduseres med et innblikk i ekteskapet Sudmann. I den første dialogen mellom Helene Sudmann og mannen Tomas oppleves hun som tverr og vanskelig, mens han er kjærlig mot Helene. Det blir derimot straks klart hva som er problemet i ekteskapet: De stadig tilbakevendende økonomiske problemene. Det er Helene som er ansvarlig for gjelden og som forsøker å bekjempe den, mens Sudmann er lykkelig uvitende. Huseieren Mejer er derimot ikke uvitende, og ønsker å bruke sin kunnskap om den vanskelige situasjonen hun befinner seg i til å kjøpe Helene sin kropp og innlede et forhold til henne.

Det kommer etter hvert frem at Sudmann har hatt et seksuelt forhold til en annen kvinne, mens han var forlovet med Helene. Helene bruker det utenomekteskapelige forholdet mot Sudmann for å kunne leve med sin egne dårlige samvittighet. Mejer forsøker å overbevise Helene om at Sudmann har gjenopptatt forholdet til den tidligere flammen, og at han heller ikke nå er en tro ektemann. Heldigvis for Helene har hun besøk av sin gode venninne Janna, som nærmest tvinger de økonomiske problemene frem i lyset og som avkrefter utroskapsryktene. Helene avviser i siste sekund Mejers tilbud og Sudmann tilgir Helene. Krisen er avverget og ekteskapet er reddet, den tragiske slutten blir unngått.

3.2.2 Den vanskelige åpningen

Losnedahl påpeker i sin lesning av *Gjæld* at Skram har strøket over og tilføyet tekst til den opprinnelige innledningen til stykket. Hun kommenterer at den originale innledningen både er bedre, og gir mer mening i forhold til tematikken i stykket³⁸. De tilføyde replikkene virker tidvis malplasserte og uten kontekstuell sammenheng med handlingen som følger. I den overstrøkne opprinnelige innledningen finner vi derimot igjen blomstermetaforikken som vi møtte i åpningen hos *Constance Ring*. Men i dramaet er det interessant nok mannen, Sudmann, som tilsynelatende uttaler seg metaforisk om seg selv, eller om selve ekteskapet med Helene, når han sier: «Ja, når planter ikke får vand, så – Den sag er klar. (*spøgende.*) Hvis ikke jeg holdt liv i dem, Du –» (Skram, 2015:140).³⁹ Blomstene tørker til stadighet ut, og både han og Helene vanner dem uten nytte. Det første inntrykk som publikumet får av ekteskapet Sudmann, manes dermed frem ved bruk av en blomstermetaforikk: Blomstene tørker og visner, uansett hvor mye vann de får. Samme hvor mye kjærlighet Sudmann overøser Helene med, er hun fremdeles kald og «vissen».

Til tross for at den opprinnelige åpningen av stykket er overstrøket, er det i den teksten vi får formildet sinnsstemningen i huset Sudmann på en effektiv måte. Helene virker dessuten utålmodig og irritabel overfor sin ektemann, mens Sudmann uttaler at: «Det er alt sammen fordi jeg holder så forfærdelig meget af Dig» (Skram, 2015:141). At Sudmanns kjærlighet for

³⁸ Om den opprinnelige teksten i verket kommenterer Losnedahl: «Teksten fremstår delvis som en blanding av nye og opprinnelige replikker, men uten en tydelig sammenheng. [...] Selve åpningsreplikkene virker dessuten uforståelige, rent tematisk. Arbeidet med korrigeringen synes ikke å være helt ferdigbehandlet fra forfatterens side. Sett i forhold til utviklingen av stykket, oppleves den overstrøkne teksten å være den beste, den som Amalie Skram tross alt hadde som utgangspunkt for sitt drama» (Losnedahl, 2015:140). Basert på innholdet i den overstrøkne teksten, og det faktum at Losnedahl har inkludert den i utgivelsen av stykket, har jeg valgt å også lese den og forsøke å se den opprinnelige teksten i sammenheng med den uoverstrøkne.

³⁹ Jeg har valgt å referere til Skram når jeg viser til *Gjæld*, som er publisert i Losnedahl (2015).

Helene er ektefølt blir dermed tydeliggjort allerede i første akt. Helene derimot avviser ektemannen og de kjærtegnene og godordene han overøser henne med. Det blir imidlertid snart klarere for leseren hvorfor hun oppfører seg som hun gjør. Hennes måte å være på er en konsekvens av pengeproblemene hun har påført seg selv og ektemannen, men som ektemannen er uvitende om.

3.2.3 Kvinner og menn i en liknende situasjon, og megleren Janna

Sammenlignet med *Constance Ring* fremstår kvinner og menn som mer likestilte i *Gjæld* enn i *Constance Ring*. Det gjelder ikke minst sedelighetsspørsmålet og forholdet til seksualitet. For det fremkommer av samtale mellom Helene og Sudmann, men også mellom Janna og Sudmann, at kvinner hverken er gjennomgående sedelige eller hederlige, i motsetning til hva den borgerlige moralen krever. Det er heller ikke slik at det ene kjønn fremstår som lykkeligere enn det andre. Der Helene er den ulykkelige hustruen, er Sudmann den forelskede men misforståtte ektemannen. Janna derimot fungerer som en formidlende kraft mellom ekteparet med sine liberale meninger og «sunne fornuft». Mejer på den andre siden fremstår som en karikatur av en mannsskikkelse med sine slibrige kommentarer og tilnærmelser. Kontrasten han danner til Sudmann, stiller Sudmann i et mye bedre lys for leseren/publikumet. På den måten kan man påstå at Skram kommer nærmere en nyansert «likestilling» mellom kjønnene *Gjæld*, enn i for eksempel *Constance Ring*.

Janna stiller spørsmål ved hvordan Helene oppfører seg mot sin ektemann. Det viser seg at Helene har hatt en del forhold tidligere, før hun ble gift med Sudmann. Samtidig bruker Helene den generelle oppfatningen om at kvinner har levd et kyskt liv før ekteskapet, for å beholde makten over Sudmann, som har erkjent sine tidligere forhold. Janna klandrer Helene for å bruke hans fortid mot ektemannen, nå, når hun faktisk er blitt gift med ham: «[...] Men når en ung pige har tat en mand til sin mand, så synes jeg hun skulde la fortiden hvile. At bebrejde ham noget i den retning er både dumt og perfid, for hun ved jo godt om det i forvejen, og gifter sig med ham alligevel» (Skram, 2015:154). Janna kan ikke forstå hvorfor Helene ikke makter å vise kjærlighet til sin ektemann, til tross for at hun tilsynelatende har innsikt i at Sudmann, som menn flest, ikke har levd et liv uten relasjoner til andre kvinner i forkant av ekteskapet:

HELENE: Har jeg nogensinde beklaget mig over ham?

JANNA: I ord, nej! Men hele Din adfærd – Det er ligesom Du ikke kan

bekvemme Dig til at være kjærlig imod ham.

HELENE: Synes Du kanskje om at se ægtefolk gå og klisse med hinanden?

JANNA: Gjør Sudmann det med Dig, må jeg spørge? Og alligevel – en måtte være blind for ikke at se hans kjærlighed.

HELENE: Aa, hvad ved Du om hans kjærlighed!

JANNA: Ja, hvis ikke *det* er kjærlighed, der bærer således over, så forstår ikke jeg. (Skram, 2005:152)

Janna inntar slik allerede tidlig i stykket en meglende rolle mellom Helene og Sudmann. Hun er med på å utvide perspektivet, og stiller de spørsmålene til Helene som leseren/publikumet lurur på. Tillitt til Janna øker i det hun proklamerer at hun snart vil forlate ekteparet Sudmanns hus:

JANNA: Jeg reiser på fredag, Helene.

HELENE: På fredag! Hvorfor det?

JANNA: Jeg vil si Dig sandheten lige ud. For det første fordi jeg ikke liker mig hos Dere. Dit og Sudmanns forhold piner mig, og så oprører det mig, at Du går og spiller under dække med denne Mejer – (Skram, 2015:155).

Helene nekter over å ha innledet noe forhold til Mejer, og hun *har* ikke gjort det, men det ligger i kortene at det kommer til å skje. Janna fortsetter med å begrunne sin tidlige avreise ytterligere:

JANNA: Jeg tror, jeg kunde gå hen og forelske mig i Din mand.

HELENE: [...] En gift mand! Skammer Du Dig ikke?

JANNA: Du sa selv, at en ikke kunde kommandere over sine følelser. Altså har jeg ingen grund til at skamme mig. [...] Det eneste jeg kan gjøre er at flygte fra faren i tide, og så at være ærlig og retskaffen mod Dig (Skram, 2015:155).

Den dramatiske personen Janna er dermed med på å nyansere rollene mellom kvinner og menn. Hun gjennomskuer Helene som en ulykkelig kone i ferd med å innlede et forhold til en annen mann, selv om hun enda ikke er klar over årsaken til forholdet mellom Helene og Mejer. I tillegg innrømmer hun ovenfor Helene, at til tross for at Sudmann er gift med henne, *kunne* hun komme til å forelske seg i ham. På den måten viser Skram frem at det ikke bare er menn som er tilbøyelige til å både forelske seg, eller av andre grunner inngå utenomekteskapelige relasjoner.

Helene har et mer unyansert blikk på forholdene mellom menn og kvinner i forkant av ekteskapet, og vil gjerne fremstille det slik at det i hovedsak er mennenes feil når usedeligheter finner sted:

HELENE: Hvorfor skal mændene være sådan da? Hvis de ikke gjorde så meget stygt bestandig, så var der jo ikke noget at høre på.

SUDMANN: Det var nu forresten en dame denne gang.

HELENE: Jaså! Var det kanskje ikke en mand som forførte hende?

SUDMANN: Ja, de må jo altid være to om det.

HELENE: (*pludselig heftig*). Ja, Du er nu bestandig så fuld af undskyldninger for det mandfolk bedriver. [...] I har allesammen den samme væmmelige fortid, derfor danner I ligesom et hemmelig assuranceselskab. [...] Og når I så blir gift er jeres sans så udvisket, at I ikke opprøres over nogen ting af den art (Skram, 2015:181).

Underliggende eksisterer det en anklage av ektemannen, en påminnelse om Sudmanns egen brokete fortid. Helene inntar med det rollen Janna tidligere har påpekt at kvinner så ofte inntar. Med opphav i egen dårlig samvittighet som følge av den stadig presserende gjelden, ønsker Helene at heller ikke ektemannen skal være lykkelig. Derfor minner hun ham stadig på sitt feiltrinn, slik at Sudmann skal angre og føle lidelse som følge av sine handlinger, på samme måte som hun selv gjør. Tjenestekvinnen Maren er den bestandig tilbakevendende påminnelsen for Helene om all gjelden, mens Helene er for Sudmann en kontinuerlig påminnelse om hans tidligere feiltrinn.

Den andre mannlige personen, Mejer, skrives frem av Skram på en nærmest komisk måte, som en stadig tilbakevendende bekreftelse på mennenes «ekte» natur, slik Helene påstår at den er. Mejer uttaler for eksempel til Helene, når han nærmer seg henne: «[...] Samvittighet er noget stort kram. Og desuden – et mandfolk er dog altid bare et mandfolk.» Helene kommenterer dette selv tørt og skarpt: «Ja vist så! Og De er et udmærket eksemplar af racen.» (Skram, 2015:149). Mejer er med det en arketypisk mannlige figur, som i dramaet underbygger en allerede eksisterende skepsis overfor menn hos Helene. Med det gjør Mejer det lettere for Helene å unnskyldte seg selv og det faktum at hun vurderer å selge sin egen kropp til ham for å bli av med gjelden. Hvorvidt Helene opprinnelig er klar over hva en økonomisk kontrakt med Mejer innebærer er uklart, men gitt hennes syn på mennenes natur burde hun vite at det er sin egen kropp hun forhandler om. Følgende dialog kan være opplysende her:

MEJER: [...] De skal se, jeg kan bli Deres trøstermand. Når nøden er størst, ved De ---

HELENE: Ja, hvis jeg bare kjendte et menneske, som vilde være sådan rigtig – ja, jeg mener som en far imod mig.

MEJER: Ja til mig kan De tale præcis som til en far – det forsikrer jeg Dem. Ja, for jeg skal sige Dem, der findes ikke det i verden, jeg ikke vilde gjøre for Dem. (*tar hendes hånd og betrakter den.*) Så liden og nydelig! (Skram, 2015:150).

Helene lover å betro seg til Mejer som en far, han krever Helenes medgjørighet og godvilje. Slik jeg tolker det skildrer Skram Helene slik at hun nødvendigvis må vite hva Mejer vil ha fra henne, og hun spiller temmelig bevisst ut det esset hun har i ermet; sin kropp og seksualitet. Hun håper trolig i det lengste at Mejer skal angre seg og at han skal oppdage at hun bare er en liten pike. Hun appellerer bevisst til hans farsfølelse i håp om at han slik både gir henne penger og bevarer hennes uskyld.

Det er i så henseende påfallende at også Mejer selv til stadighet refererer til at han skal være som en far for Helene. Han har faktisk 8 barn selv, og det er helt tydelig at han vil være noe helt annen enn en far for henne. Han er 40 og hun er 22, og det kommer frem at hun aldri ville sett på han på «den» måten, nettopp på grunn av den store aldersforskjellen. Når Helene blir kritisert for sitt stadig nærmere forhold til Mejer, tar hun ham i forsvar: «Han er hverken verre eller bedre end mandfolk er flest» (Skram, 2015:151). Slik Skram skriver frem de to mannlige karakterene i stykket, er Helenes påstand nærmest komisk. Hun ser ikke godheten og verdien i sin egen ektemann sammenlignet med Mejer, i det hun ikke makter å se utover sine egne økonomiske problemer.

Det finnes mye generell karakterisering av menn og kvinner i stykket, men stort sett blir disse generelle karakteriseringene faktisk avkreftet. Som en del av den karakteriseringen eksisterer for eksempel Helenes overbevisninger at «alle menn er like ille», «menn handler som menn MÅ handle», og at «utuktig adferd i forbindelse med separasjon fra den man elsker (så sant man er mann) er forventet». Men som nevnt er for eksempel Sudmann ikke slik Helene påstår at han er, og Helene er heller ikke slik Janna beskriver det fleste borgerlige kvinnene til å være.

3.2.4 Lykke – er den i det hele tatt mulig å oppleve?

Janna kritiserer Helene for å ikke være en tilstrekkelig god kone for sin ektemann. Hun spør: «Hvorfor er Du ikke lykkelig, og hvorfor gjør Du ikke Din mand lykkelig?». Helene forsøker å skyve ansvaret over til andre, og hevder at det ikke er hennes skyld. Men Janna insisterer: «Jo Helene. Det er Din skyld, Det må være Din skyld. Sudmann er det elskeligste og snilleste – ja, rent ud sagt, en perle af en ægtemand. (Skram, 2015:152). Sitatet påpeker at det var vanlig i Skrams tid å legge ansvaret for et lykkelig ekteskap over på kvinnen, i alle fall når det var snakk om mannens lykke. Det, det snakkes mindre om er hvem som har ansvaret for at

konen er lykkelig. Det ligger vel underforstått et eller annet sted at også for konens lykke er konen ansvarlig.

Videre innebærer det å gjøre mannen lykkelig generelt en forestilling om å tilfredsstille hans seksuelle lyster. Det påfallende er at rollene i Skrams stykke på en eller annen måte er snudd om på. I ekteskapet mellom Sudmann og Helene er Sudmann en elskverdig partner, som elsker sin kone og er tro mot henne. Helene derimot har gått inn i ekteskapet på falske premisser, og til tross for at hun elsker sin mann blir kjærligheten overskygget av den stadig voksende gjelden. Å skulle holde de økonomiske problemene hemmelige for ektemannen, i tillegg til å skulle opprettholde en fasade som en lykkelig kone, blir for mye for Helene. Hun ender opp med å skyve skylden over på Sudmann som før ekteskapet hadde et forhold til en annen kvinne.

Jeg mener at Skram med dette argumenterer for at det finnes flere måter å være utro på i et ekteskap. Helene er økonomisk utro, og som en følge av det lider både kjærligheten og den seksuelle omgangen mellom ekteparet. Helene ser ut til å være klar over det, og hun trekkes sakte, men sikkert mot det som fremstår for henne som den eneste løsningen: Å selge seg til Mejer. Men dette er ikke så lett for henne som hun først antar. Hun blir nærmest irritert overfor seg selv, at hun ikke iskald kan bli til en prostituert, og få sitt ekteskap ut av en finansiell misere. Hun ytrer til Janna at hun skulle ønske hun var like umoralsk og ukysk som mannfolk flest, trolig i den tro at det dermed ville falle henne lettere å selge seg til Mejer:

JANNA: Jeg søgte at passe lidt på Dig og vilde, Du skulde vogte Dig for alle de labaner, som gik og gjorde kur til Dig. Jeg, som var to år ældre og havde været oppe i lidt af hvert, var vel nærmest til det.

HELENE: (*heftig*) Men hvorfor skal man vogte sig? Jo slettere og letsindigere en er, jo bedre passer en jo for livet. Der er ikke èn af mine såkaldte gale streger, jeg ikke ønsker jeg havde gjort tusen ganger galere. (*ophidset.*) Den min historie med ham, slusken, Karl Vang f.eks! Tror Du kanskje, jeg angrrer på den? Bare det havde været rigtig ordentlig galt fat med os! (Skram, 2015:153).

Det Helene fremmer her tolker jeg som et ønske om likestilling mellom menn og kvinner, om enn på et område der den kanskje er forfeilet å skulle oppnå den. Helenes utrop inneholder også en kritikk av kravet om renhet og kyskheter som rettes mot kvinnen, men som ikke er gjeldende for menn. Hun ønsker at hun hadde hatt mer erfaring med menn i forkant av ekteskapet, og slik kunne vært bedre forberedt på hva det ville kreve av henne som kvinne. Janna deler ikke dette synet på ekteskapet med henne, som vi har sett tidligere:

JANNA: [...] Men når en ung pige har tat en mand til sin mand, så synes jeg hun skulde la fortiden hvile. At bebrejde ham noget i den retning er både dumt og perfid, for hun ved jo godt om det i forvejen, og gifter sig med ham alligevel. Er det dette, som stikker under med Dig, Helene, så skulde Du betænke Dig og stanse i tide. Jeg véd, hvad ulykker det kan gjøre. (Skram, 2015:154).

Igjen, fremstillingen av dobbeltmoralen i *Gjæld* skiller seg på dette punktet fra fremstillingen i *Constance Ring*, der fokuset til stadighet ligger på hvor uvitende den unge kvinnen er i forkant av ekteskapet. I følge Janna eksisterer det i tillegg til kravet om kyskheter for kvinner, en allmenn kunnskap om hvordan menn betar seg før (og etter?) de blir gift, og som dermed er en del av ekteskapskontrakten. Beskrivelsen av betingelsene for ekteskapet skiller seg med andre ord særlig fra den i Skrams debutroman når kvinnene slett ikke fremstår som så uvitende som de forventes å være, og som for eksempel Constance ser ut til å være. Dermed blir Engelstads generelle lesning av at det er kvinneoppdragelsen som har skylden i den ekteskapelige miseren i Skrams samtid, kraftig justert. Det som gjelder for noen kvinner, gjelder slett ikke for alle, skal vi tro skildringen i *Gjæld*.

3.2.5 Fysisk gjeld

Heller ikke når det kommer til økonomiske spørsmål er Helene i nærheten av å være så naiv og uvitende som Constance skildres i romanen. Helene vet nemlig veldig godt hva hun gjør, hun klarer over hvordan hennes finansielle situasjon ser ut. Sakte, men sikkert akkumulerer Helene gjeld til husverten Mejer. Gjelden hun opparbeider seg hos ham er både økonomisk i form av penger hun skylder for husleie, men også av en annen art. Mejer kommer stadig oftere Helene til unnsetning i vanskelige situasjoner, og slik opparbeider hun seg, la oss kalde det en fysisk gjeld, hos ham det er vanskelig å betale tilbake uten at hun blir tvunget til å gå på akkord med seg selv. Sammenfiltringen av den rent ut økonomiske gjelden, og den fysiske gjelden knytter penger og kropp sammen på en måte som minner mest om prostitusjon. Helene blir nødt til å utholde Mejers nærvær, i tillegg til de stadig mer fysiske tilnærmingene han gjør mot henne. Hun forsøker riktignok å kontre dem friskt og frekt: «De dræber mig med Deres velgjerninger Mejer, og det værste er, at jeg må la' det ske og endda være Dem taknemlig.» (Skram, 2015:163). Det ender med at Helene betror seg til Mejer om årsaken til den eksisterende gjelden; hun fryktet at Sudmann ikke ville gifte seg med henne dersom hun ikke hadde penger nok til å skaffe innbo og utstyr for dem. Slik har hun kjøpt seg inn i ekteskapet med sin mann, men samtidig tatt seg gjeld over hodet. Mejer tilbyr seg å hjelpe henne ut av den økonomiske krisen ved å gi Helene det hun trenger, og mere til, for å betale

ned all gjelden. Samtidig vil han gi henne fri husleie hvert kvartal. Det er dermed ikke bare en engangsforeteelse den hjelpen han tilbyr. Det han byr er å kjøpe «retten» til hennes kropp med engangssummen på 2000 kroner, for å betale ned gjelden, og deretter fri husleie hvert kvartal for å fortsette nedbetalingen på henne og slik fortsette å ha rett til kroppen hennes. Helene derimot stiller spørsmålsteget ved hvorfor han er villig til å hjelpe henne, og spiller uvitende om kravet han samtidig stiller om retten til hennes kropp: «Er det virkelig Deres alvor, Mejer? Gir De mig 2000 kr. På én eneste gang? Forærer mig dem uden videre!» (Skram, 2015:166).

Leseren/publikumet tror aldri at Helene virkelig går ut fra at Mejer ikke vil kreve noe igjen for pengene. Heller ikke Mejer tror at Helene ikke vet hva han vil, men han spiller likevel med på hennes skuespill, for det er essensielt for ham at hun ikke skal kunne anses som en skitten prostituert. For Mejer påstår at han elsker Helene, og han krever kjærlighet tilbake, ikke bare sex. Men Helene avviser Mejer og er tilsynelatende overrasket over betingelsene for avtalen, hvorpå Mejer beskylder Helene for at det er hun som har vekket disse følelsene i ham. Mejer blir ved å true Helene: «Husk, jeg har Dem i min lomme», minner han henne om (Skram, 2015:167). Helene ser at hun er blitt lokket i en felle, hun trodde hun kunne holde Mejer på armlengde avstand en god stund til. Men hun lar seg ikke rikke. Dermed begynner Mejer å plante tvil hos Helene rundt Sudmanns troskap. Han forteller om at ektemenn jo aldri er trofaste, og derfor ikke verdt å holde seg ren for: «En tro ægtemand er en meget sjælden foreteelse, skal jeg sige Dem. Tidligere eller sildigere begår de alle sammen ægteskabsbrud, og derfor synes jeg ikke, det er værdt for konerne at ta´det så nøje.» (Skram, 2015:169). Med denne argumentasjonen overser Mejer glatt at Helene kanskje tenker mindre på å være tro mot Sudmann enn at hun finner Mejer lite fristende.

Men Helene selv spiller på det umoralske ved å være utro mot sin ektemann, og nekter å selge sin kropp til Mejer. Mejer ser gjennom henne og sammenligner det økonomiske bedrageriet med kjødelig omgang og utroskap som Helene forakter. Mejer tvinger Helene til å erkjenne at hun er like umoralsk som han, når han legger ut på følgende måte:

Hvad vil det sige at være moralsk? Hvem er det som har lavet alt det? Nogle temmelig tvilsomme, såkaldt gammeltestamentlige subjekter. Jeg skal fortælle Dem noget, fru Sudmann. Der er såmæn ingen, der takker os for at vi holder os de påfund efterrettelig. En snyder sig selv for den smule glæde der kan være ved at leve. Andet opnår en ikke. [...] Er det ikke umoralsk at lye, og fare med falske angivelser, og sige bedrageriske vidnesbyrd for sin næste? (Skram, 2015:169).

Helene setter seg selv høyere enn både Sudmann og Mejer, hun har da i det minste ikke vært utro mot sin ektemake. Mejer stiller spørsmål ved denne konklusjonen, og likestiller bedrageriet, løgnene og tiggingen som følger med den økonomiske gjelden, med hva som følger med å ha vært utro. Helene holder frem med å rettferdiggjøre sine handlinger.

3.2.6 Tvil

Mejer planter et frø av tvil hos Helene angående Sudmanns troskap mot henne, og Helene tar opp sin tvil og sine følelser angående temaet med Sudmann. Det fører til en dialog der fortiden blir diskutert blant ektefellene:

SUDMANN: Den gamle historie – Dengang var vi jo ikke ægtefolk.

HELENE: Du har så tidt sagt, at når to mennesker elsker hinanden, og har git sig til hinanden, så er deres bånd lige helligt, hvad enten så præsten har mumlet over dem, eller ej.

SUDMANN: Hvis Du bare vidste ordentlig beskjed, Helene. Men det er mig så motbydelig at gå ind derpå. Der er ting Du ikke forstår Dig på – For en mand i min alder, og skildt fra den han elsker – Sligt kan hænde uden at man derfor er uhæderlig eller slet. [...]

HELENE: Du bedrog mig dengang, jeg ingen andelse havde om at sligt var muligt. Hvad har jeg så at holde mig til? Når jeg tænker på de breve Du skrev – og så vide at Du samtidig - - Kan Du huske at Du kaldte brevene et spejl, som viste mig Din sjæl?

SUDMANN: Sig mig Helene, angrer Du på, at Du er gift med mig?

HELENE: Hvor kunde jeg det? Jeg vidste jo intet dengang. Men jeg ærgrer mig over det – Enskjønt, det havde vel ikke været bedre, hvem jeg var bleven gift med. Alle mænd er jo sådan (Skram, 2015:171-172).

Helene vil at Sudmann skal angre på det han har gjort, samtidig legger hun kanskje ubevisst skylden for sine handlinger over på ham, som jeg tidligere har påpekt. Problemet med dette er at hun tok på seg gjelden før hun ble klar over Sudmanns sidesprang.

Maktforholdet i ekteskapet mellom Helene og Sudmann skiller seg fra det som kan finnes i Skrams ekteskapsromaner, deriblant *Constance Ring*. For riktignok er det Sudmann som tjener penger, men det er Helene som betaler regningene og styrer husholdningen. Helene bruker dessuten Sudmanns sidesprang, og generelle påstander om menns utroskap, målrettet mot ektemannen. Helene føler forakt overfor Sudmanns handlinger, men kan samtidig ikke fordra seg selv og den situasjonen hun har satt dem begge i. Dette blir tydeliggjort i måten hun bebreider sin mann for sidespranget, uten at hun selv har fortalt om hva hun har bedrevet «på si».

3.2.7 Usedelighet

De eksisterende samfunnsnormer og moralske holdninger blir trukket frem i stykket som en generell svakhet og årsak til problemene som oppstår mellom kvinner og menn, spesielt i ekteskapet. I samtalen med Janna fremstår Sudmann som reflektert, men samtidig tilbakeholden med å påstå at sex før ekteskapet er en usedelig handling for menn. Han påpeker derimot svakheten med at det kun blir satt fokus på en form for sedelighet for kvinner:

JANNA: [...] Skulde mændene ta' skade af at der prækes lidt sædelighed for dem?

SUDMANN: Det kommer an på hvad man forstår ved ordet. Kvinder tror der bare er én sort sædelighed til i verden, den, mændene har tvunget dem til at dyrke. Hvem har opstillet fordringen om den ubetingede kyskhed? Det har mændene, som vilde sikre sig deres Prometheus rolle i ægteskabet.

JANNA: Og netop derfor blir så mange ægteskaber ulykkelige. Det er uligheden, som gjør fortræden, ialtfald i vore dage, hvor der snakkes og læse så meget om det.

SUDMANN: De mener, at lige børn leger bedst, men vent nu bare, til turen kommer til Dem, så skal vi se, om De handler derefter. (Skram, 2015:173-174).

Kvinnene blir oppdratt til å være rene og uskyldige i forkant av ekteskapet, forventningene til mennene er at det er urimelig at de ikke skal ha seksuell omgang før de giftes. Dette på grunn av menneskes natur. I den sammenheng virker det som om (enkelte) menn mener det hadde vært greit dersom kvinnene også gjorde seg erfaringer i forkant av ekteskapet. Spørsmålet er bare hvorvidt dette er ektefølt, eller bare en forsvarsmekanisme i et forsøk på å rettferdiggjøre egne handlinger. Helenes tanker om emnet kommer tydelig fram noe senere i dramaet: «Hvad har en ung pige kunnet gjøre sig skyldig i? Været litt koket og uforsiktig – det er det høyeste, hun har drevet det til.» (Skram, 2015:183). Det eksisterer ikke noe sammenligningsgrunnlag for den seksuelle adferden hos menn og kvinner, og derfor er diskusjonen nytteløs, mener Helene. En kvinne kan kritiseres for å være for kokett og for vennlig med menn, mens en mann nærmest forventes å ha hatt seksuell omgang med flere kvinner.

I det Mejer fortsetter å styre Helene i retning av det han selv ønsker å oppnå, altså å kjøpe hennes kropp, overbeviser Mejer, Helene om at Sudmann har gjenopptatt forholdet til sin tidligere elskerinne Andrea Kars. Denne handlingen får Helene til å trekke seg unna og nekte Sudmann fysisk kontakt. Helene bestemmer seg for å takke ja til avtalen med Mejer, men høyner prisen. Hun vil ha 5000 kroner for å selge seg. Når han må tenke over dette forslaget, blir hun fornærmet:

HELENE: De betænker Dem! Vil de stå her og sjakre med mig?

MEJER: Nej, men jeg synes det er så ukvindeligt.

HELENE: (*ler forceret*). Så De får skrupler – De! Det er for komisk.

MEJER: (*lidt uvilligt*). Femtusen kroner – det er jo ligesom De vil sælge Dem.

HELENE (*med kold hån*). Ja, for når det bare var 2000, så solgte jeg mig ikke. Ikke sandt?

MEJER: Det er jo kun hvad De trænger for at klare gjælden. Det vilde være at anse som et venskabsbevis.

HELENE: Vil De, eller vil De ikke?

MEJER: (*vrider sig*). Jo, naturligvis vil jeg. Tror De kanskje jeg er på et par tusen kroner mere eller mindre, når det gjælder et ønske af Dem. Det var bare at det såred min finfølelse for Deres skyld, forstår De. (Skram, 2015:190).

Mejer fremstår overrasket over at Helene vil øke prisen for å selge seg. For ham var det greit å tilby penger så lenge summen tilsvarte den gjelden hun hadde hos ham som husvert. Når hun nå forhandler om beløpet, går det opp for ham at hun tenker på forholdet som prostitusjon, noe han ikke tåler da det skulle hindre ham i å se på forholdet som et kjærlighetsforhold.

Samtidig er det nærliggende å tro at det faktum at hun øker prisen for å selge seg til ham, også sårer han i egen selvfølelse. Han legger deretter grunnen til sin hesitasjon over på Helene, med å si at det ukvinnelig av henne, og at det var for hennes del at han nå måtte tenke seg om. Men begge er uansett klar over hva handelen går ut på:

MEJER: Så sender jeg pengene op i forseglet konvolut, straks jeg har fået fat på dem.

HELENE: Det er godt.

MEJER: (*nærmere ved hende; lavt*). Og så besøger jeg Dem senere på aftenen, når det begynner at skumre» (Skram, 2015:191).

Det eksisterer ikke lengre noen tvil om hva som inngår i avtalen mellom Helene og Mejer. Helene føler seg tvunget opp i et hjørne, og det eneste hun som kvinne har å tilby er sin egen kropp. Den økonomiske gjelden har blitt altoppslukende, og dermed er hun villig til å gå på akkord med seg selv og inngå denne avtalen med Mejer for å slippe. Til tross for at det ikke er en ekteskapsavtale hun inngår med Mejer, så bærer denne hemmelige avtalen mange likhetstrekk med ekteskapet. Et løfte om sex blir byttet i økonomisk trygghet og et løfte om å bli elsket. Kjærligheten er dog ensidig og kommer kun fra Mejer, men han lover å elske henne som sin datter.

Janna på sin side er redd for at Helene skal presse Sudmann til å være utro mot henne på grunn av mangelen på kjærlighet hun gir han: «Janna: (trækker på skuldrene). Når en mand ingen kjærlighed får hos sin kone, som han elsker, så går han til dem, som gir ham kjærlighed, uden at han elsker dem.» (Skram, 2015:193). Helene må nødvendigvis dele noe av den

samme frykten som Janna, og det blir derfor lett for Mejer å overbevise henne om at Sudmann har gjenopptatt forholdet til sin tidligere elskerinne, Andrea Kars:

MEJER: Er det hende, Andrea Kars, De har fået fat på?

HELENE: (*forfærdet*). Andrea Kars!

MEJER: Jeg spør, fordi jeg så Deres Mand stå og snakke med hende forleden.

HELENE: (*som før*). Snakket han med hende – Når, og hvor?

MEJER: Udenfor bagporten – lad mig se, lørdag aften var det – men siden De ta`r det på den måden, siger jeg ikke mere.

HELENE: Fortæl mig det nu -

MEJER: Jeg havde se` t hende gå og slænge frem og tilbage der nede i vejen, og da måtte jeg rigtignok sige til mig selv: Svartekarsa, ja undskyld – jeg har aldrig vidst noget andet navn på hende, før jeg hørte Deres mand kalde hende Andrea – men da sa` jeg til mig selv: hvem er det Svartekarsa går på jagt efter på disse kanter?

HELENE: Kaldte han hende Andrea – (Skram, 2015:184-185)

Helene tolker Mejers beretning som en bekreftelse på at ektemannen har funnet den manglende seksuelle tilfredsstillelsen utenfor ekteskapet. Overbevisningen om at Sudmann på nytt har innledet ett forhold til Andrea Kars er det som gjør at hun endelig bestemmer seg for å takke ja til pengene fra Mejer.

Janna kommer inn i det Mejer er på vei ut etter å ha inngått avtalen med Helene. Helene er oppirret og proklamerer for Janna hva Mejer har fortalt henne. Helene vil skilles på grunn av Sudmanns tilsynelatende svik. Igjen fungerer Janna som en megler, og hun forsøker å sette Helenes egne handlinger i perspektiv, for øvrig uten å lykkes:

JANNA: Lidt mere eller mindre – når der først er bleven brudt med principet – Hvad gjør det? Det ideale, eller hvad jeg skal kalde det, renheden – i forholdet har jo derved fåt en plet, og så blir man mindre ømfindtlig både udadtil mod manden, og indadtil mod sig selv, har jeg tænkt mig.

HELENE: (*knytter hænderne*). Aa hvor Du opirrer mig! Tror Du kanskje ikke jeg vilde gå min vej da jeg fik vide om pletten Du snakker om? Men så var jeg dum nok til at give efter for Sudmanns bønner og forsikringer. Jeg tænkte mig nu ikke heller, at han var så fordærvet, som jeg nu ved, han er.

JANNA: Ja, ja, Helene, mangel én vilde betegne Din adfærd med ligeså hårde ord. Tænk på det uvæsen, Du har drevet med Mejer, bag Din mands ryg, og hvorledes har Du ikke narret ham og løjet for ham! (Skram, 2015:194).

Helene gjør senere akkurat det samme hun kritiserer Sudmann for, når det kommer for en dag hvordan hun har opparbeidet seg gjeld. Hun trygler og ber Sudmann, og lover at det aldri skal skje igjen. Sudmann har vært fysisk utro, mens Helene har vært økonomisk utro. Det eneste som skiller de to tingene er den fysiske kontakten mellom to mennesker som kreves for å ha

sex. Helene sier det slik: «Så meget han havde havt noget at la' mig høre, og kanske skulde lad't, som det gik op i op. Nej tak Du! Ja, for Du vil dog vel ikke ligne de to ting? Jeg blev drevet ind i det mod min vilje; sæt nu tante havde levet, eller Tomas været rig! Hvad så?» (Skram, 2015:195). Helene blir ved på mene at det er langt verre å være utro enn å opparbeide seg gjeld. Det er nærmest som om hun frykter at Sudmann skal få vite om hennes hemmelighet, da det kunne få han til å tenke lettere om affæren han hadde da de var forlovet.

Men så er det jo nettopp det hun har gjort, hun følte lettelse i det hun fikk vite om Sudmanns utroskap, da trengte hun ikke å pines så mye for den gjelden hun hadde opparbeidet seg. Men siden Sudmann ikke var klar over hva hun hadde gjort, ble makten i forholdet skjøvet over på henne, da hun fremstod som den rene og uskyldige. Vi ser dermed at den økonomiske makten er gitt til Helene av Sudmann, samtidig ligger både ansvaret for å gi kjærlighet og seksuell omgang hos Helene. Slik jeg tolker Skram er dermed maktforholdet forskjøvet til fordel for Helene, men på bekostning av Sudmann, ekteskapet og det seksuelle forholdet.

3.2.8 Å skulle selge kroppen som en vare

Da kvelden er kommet for at Helene skal betale sin gjeld til Mejer har hun fått kalde føtter og trekker seg fra avtalen. Mejer reagerer umiddelbart: «(*barsk; hen i mod hende*). Således leger vi ikke! Pengene tilhører Dem og De mig. [...] Jeg vil ha' Dem, hører De! – jeg vil! (*griber efter hende*)» (Skram, 2015:199). For Mejer var avtalen bindende. Han skulle kjøpe rettighetene til kroppen til Helene, og samtidig fortsette å betale henne for å få beholde kroppen hennes. Helene derimot angrer seg i siste sekund og nekter å selge kroppen sin til Mejer, til tross for at en slik avtale ville kunne fri henne for alle de økonomiske bekymringene hun har:

HELENE: Jeg var ikke mig selv mægtig, sidst, jeg talte med Dem. De må ikke regne på hvad jeg da sa! Nu er jeg kommen til mig selv, og nu ved jeg, at jeg ikke for nogen pris i verden vil ha' noget med Dem og Deres penger at skaffe [...] I den forlegendhed, jeg gik her og våndet mig under, var der et øjeblik, hvor jeg tænkte det muligt, at De kunde ha' hjulpet mig på en skikkelig vis. Det var en tåbelighed af mig. En, som vilde gjøre for et medmenneske, det jeg drømte om, findes vel neppe i verden. (Skram, 2015:200).

Helene poengterer at hun drømte om at Mejer ville låne henne pengene uten noen form for tilbakebetaling eller byttehandel. Mejer proklamerte tidligere at han ville være som en far for

henne, men det er tydelig at det ikke var et sånt forhold han var ute etter. Mejer legger straks skylden for sine lyster over på Helene:

MEJER: Ja, jeg ser nok, De venter jeg skal gå, men først vil jeg dog sige Dem, at jeg mere end gjerne havde lånt Dem pengene uden nogen slags betingelser, hvis De ikke havde gåt hen og gjort mig tummelumsk i hodet. Så var De mig jo også så urimelig tiltrækkende – og så herregud – så går en jo og kjeder sig og er så lude lej og kjed af hele stasen. Det er ikke så underligt, at en trænger til at opleve noget pikant. (Skram, 2015:201).

Mejer søker dermed å bevare sin verdighet i situasjonen ved å si at han gjerne skulle ha gitt Helene de pengene hun trengte, uten å få noe tilbake, hadde det bare ikke vært for at hun var så tiltrekkende. Det er ingenting i stykket som tilsier at Helene har vært kokett i samhandling med Mejer, snarere tvert imot. Det er derfor rimelig å anta at Mejer kun forsøkte å ta nytte av den situasjonen Helene var i, i et forsøk på å få tilgang på hennes kropp. Helene på sin side oppfattet ikke virkelighet i det hun var i ferd med å gjøre før hun stod med pengebunken i hånden: «HELENE: Det var først i det øyeblik jeg holdt pengebunken i hånden – (*gjør en bevægelse af afsky.*)» (Skram, 2015:202). Pengene fremstår for Helene som skitne, og hun vurderer det derfor slik at det tross alt er bedre å ha gjeld enn å måtte selge sin egen kropp, og med den sin verdighet.

3.2.9 Sannheten

Janna skriver til Sudmann og forteller hvordan det er fatt med Helene hva angår gjelden, men utelater detaljene om hva Helene var i ferd med å gjøre med Mejer. Slik er nå rollene byttet om, og selv om Helene aldri gjorde noe med Mejer, er det hennes tur til å holde på en hemmelighet ovenfor sin mann angående utroskap. Janna forsvarer at Helene kan holde på denne hemmeligheten med at: «Tro Du mig, de fleste mennesker skylder fortielse af dette eller hint en hel del af det, de kalder sin lykke. Og brugt i rette tid og på rette sted ser jeg ikke noget galt i det.» (Skram, 2015:207).

Utslitt og overbevist om at Sudmann aldri vil kunne fortsette ekteskapet sovner Helene mens hun og Janna venter på at Sudmann skal komme tilbake. Det går ikke lang tid før huspiken Maren informerer om at han har kommet hjem. Leseren/publikum forventer på dette tidspunktet et oppgjør mellom Helene og Sudmann, det skjer ikke. Da Janna formaner Sudmann om å være snill med Helene responderer han med: «Hvor kan De tænke – Skulde jeg skjænde på nogen, måtte det da være på mig selv, som har gået her så blind som en

muldvarp, og lad´t hende forkomme ved siden af mig.» (Skram, 2015:208). Det bildet Skram videre maler av Sudmann må være langt på vei så nære et bilde av en perfekt ektemann det i Skrams litterære verker det er mulig å komme:

SUDMANN: (*hen til hende, ta´r hende om håndleddet, fører hende hen til en stol og sætter sig ligeoverfor*) Nej, Helene – jeg vil slet ikke bebrejde Dig noget af dette – ingenting vil jeg bebrejde Dig. Jeg vilde bare så gjerne søge at forklare Dig hvor forkjært Du har se´t på vort forhold. Er Du ikke min hustru, Helene? Lever vi ikke i ægteskab sammen? Og hvad er et ægteskab? Er det ikke et solidarisk forbund, et kammeratskab, sådan at der er to om at bære gjenvordighederne to om at lide for fejlene, hvem af parterne, der end har begået dem.» (Skram, 2015:210).

På en og samme tid avvæpner Sudmann Helene, og samtidig understreker han at det nå er på tide også for henne å tilgi ham sine fortidige synder. Noe han understreker litt senere ved å svare på Helenes spørsmål om han virkelig vil tilgi henne: «Vi skal begge tilgi´ hinanden, Helene» (Skram, 2015:211). I det Sudmann sier det kommer huspiken Maren inn i rommet og sier at aftensbordet er dekket, og dermed går livet til ekteparet Sudmann tilsynelatende videre.

Ved å understreke og vise frem Sudmann som en gjennomgående snill og omsorgsfull, men også reflektert mann viser Skram frem en mannlig personlighet som skiller seg ytterliggående fra det bildet av menn Helene gjennom hele stykket har prøvd å tegne. I *Gjæld* er det til slutt kjærligheten som seirer, og det mye på grunn av Janna, men også på grunn av Sudmanns natur. At Helene til slutt blir av med sin hemmelighet og endelig kan tre inn i sin rolle som lykkelig kone skjer på tross av hennes feil og mangler. Årsaken til at hun ikke ender med å gå til grunne er nettopp fordi hun formidler sine tanker og følelser til Janna, og hun blir dermed ikke sittende fast i sin tilværelse, slik som vi har sett at skjer med Constance.

4 Kapittel 4: Analyser av verkenes form

Som vi har sett i foregående kapittel har de litterære verkene *Constance Ring* og *Gjæld* en lignende tematikk. Begge tekstene tar for seg kvinners utfordringer i ekteskapet, deres anstrengte seksualitet, behovet for penger og drømmen om kjærlighet. Men tekstene kommer frem til ulike svar: Constance har først en mann som ikke vil se henne eller høre på henne i det hele tatt, og hun må oppdage at også hennes andre ektemann har hatt et forhold tidligere. Helene møter forståelse og omsorg hos Sudmann. Constances seksualitet blir først drept etter bryllupsnatten, før den våkner til livet igjen senere. Helene har tydeligvis alltid hatt et mindre anstrengt forhold til sin seksualitet, men hun vil ikke prostituere seg. Constance oppdager at hun mister hele livsgrunnlaget sitt når Ring dør, og hun gifter seg derfor med Lorck. Helene ville sikre seg et fint hjem og tilstrekkelig komfort, når hun ble gift med Sudmann, og strever tilsvarende med gjeld. Constance gir til slutt opp drømmen om kjærligheten, mens Helene oppdager at kjærligheten kan finnes i ekteskapet hun allerede har inngått.

Den største forskjellen er slik at romanen ender tragisk, der dramaet får en lykkelig slutt. Denne handlingen skrives da også helt ulikt frem gjennom de to ulike sjangrene: Romanen og dramaet. *Constance Ring* er en episk tekst, og den blir fortalt av en tredjepersons-forteller, mens *Gjæld* er et dramatisk verk skrevet for å bli fremført på en scene, handlingen er ment å bli sett.

Innledende kan det være på sin plass å minne om at et drama og en roman skiller seg fra hverandre, vi snakker om to ulike litterære sjangre med ulike rammer og formelle krav til både leseren og forfatteren. I innføringsboken *Dei litterære sjangrane* fra 2018 kan vi lese at dramatikken:

«[...] skiller seg fra de to andre skjønnlitterære hovedsjangrene ved at dramaet viser frem direkte og uformidlet handling til et publikum. I episke tekster blir det som skjer formidlet til tilhørerne av en forteller [...]» (Gullestad m.fl., 2018:83).

Kort oppsummert er dramaet skrevet for å kollektivt bli mottatt av et publikum, og for å kollektivt bli fremført av skuespillere, og tolket av regissører og andre. Romanen er derimot skrevet for at en leser skal lese og tolke teksten individuelt. Budskapet og formidlingen i romanen kommer fra forfatteren, men blir ofte lagt frem for leseren via en forteller. Som vi skal se senere, får det faktum at fortelleren i en roman kan formidle hva romanpersonene

tenker, mens personene i et drama er nødt til å ytre sine tanker høyt, vesentlig betydning for hvordan personen fremstår for dem som ser og hører henne.

Ellers har jeg i det følgende lagt vekt på fortelleteknikken og strukturen i tekstene. I analysen av *Gjæld* fokuserer jeg på hvordan Skram skriver frem de ulike scenene, det dramatiske persongalleriet, og ikke minst hvordan Skram benytter teksten til å formidle scenen og personene. I analysen av romanen har jeg mest konsentrert meg om formidlingen av Constances tanker, samt undersøkt tidsaspekter ved fortellingen.

4.1 Hvordan er romanen *Constance Ring* strukturert?

4.1.1 Fortellerhandlingen i *Constance Ring*

Ifølge narratologen Rolf Gaasland kan fortellerhandlingen i en roman deles inn i historie og diskurs⁴⁰. Diskursen er teksten gjengitt av fortelleren slik leseren har tilgang til den, mens historien er den overordnede kronologiske handlingen i romanen som nødvendigvis må konstruere ut ifra diskursen.

Amalie Skram skriver frem handlingen i *Constance Ring* via en anonym eksternt plassert tredjepersonsforteller. Fortelleren deltar ikke selv i fiksjonsuniverset, men står plassert på utsiden av selve fortellingen. Fortellerens temporale plassering er etterstilt, det berettes om noe som allerede har skjedd. Selv om dette er den mest vanlige formen for temporal plassering, bidrar den temporale etterstillingen i beretningen om *Constance Ring* til at leseren opplever en større grad av handlingslammelse ovenfor historien som utspiller seg i romanen. Det fortelleren legger frem er en beretning om noe som allerede har skjedd, og den temporale plasseringen understreker dette og er derfor verdt å nevne.

Fortelleren i Skrams roman griper ikke ofte inn i selve handlingen, og et av unntakene der det skjer må derfor nevnes og ansees som viktig for historien. Et eksempel på at fortelleren griper inn i fortellingen er i øyeblikket da Constance konfronterer Ring med at hun vet at han er utro, Hun vil vite hvor langt det har gått mellom han og Alette. Samtalen mellom Ring og

⁴⁰ Relasjonen mellom diskursen og historien kan oppsummeres slik Gullestad gjør i kapittelet om epikk i *Dei litterære sjangrane* på denne måten: «[...] tekstens forteller er den som gjennom *narrasjonen* forvandler *historien* det aktuelle verket handler om, om til den konkrete *diskursen* leseren har tilgang til» (Gullestad m.fl., 2018:48).

Constance blir skildret i dialogform – for øvrig et dramatisk trekk i romanen som øker spenningen på dette punktet –, men dialogen blir brutt opp ved at fortelleren bryter inn og fremhever Constances mangel på mistanke ovenfor ektemannens øyensynlig troverdige bekjennelse om omfanget av forholdet:

«La meg så få vite hvor langt det er kommet mellom deg og henne.»
«Kommet, det er slett ikke kommet, hva skulle det være kommet til annet enn hva du så, det er galt nok det.»
Hvis Constance hadde vært mer erfaren og hvis evnen til mistanke om sannhet ikke hadde ligget henne så uendelig fjern, til tross for Maries belærelser, ville hun ha tatt varsel av hans famlende blick og usikre måte å svare på [Min kursivering].
(Skram, 2004:95).

Fortelleren kommenterer handlingen her, og retter seg mot leseren for å utdype hva som faktisk skjer. Det er et brudd med den gjennomgående fortellerstilen der fortelleren i all hovedsak nøyer seg med å berette hva som skjer, og hva hovedpersonene tenker og føler.

At fortelleren griper inn og utdyper for leseren, gjør at den følgende dialogen blir forstått på en annen måte. Dersom fortelleren ikke hadde grepet inn, ville kanskje Constances tillitt til Ring overbevist leseren om at han fortalte henne sannheten: «Hun trodde ham; ikke fordi hun hadde synderlig tillit til hans karakters sannferdighet, men fordi hun ikke kunne tenke seg muligheten av at ulykken som hadde rammet henne, var av så stort omfang» (Skram, 2004:96). Ved å gripe inn og rette seg til leseren oppstår det dessuten en følelse av tillit mellom fortelleren og leseren. Fortelleren gir leseren tilgang til «hemmelig» informasjon, og man får en sniktitt bak sceneteppet.

I *Constance Ring* benytter Skram seg av vertikal delegering av fortellerstemmen⁴¹, det varierer mellom ekstern og intern synsvinkel, noe som er vanlig i tredjepersonsfortellinger. Den interne synsvinkelen veksler mellom hovedpersonene i romanen, og gir leseren innblikk i de ulike personenes indre tanker og følelser. Ved å veksle mellom personene leseren får tilgang til oppstår en større forståelse for kompleksiteten, og de grunnleggende ulike verdiene hos menn og kvinner. Som her, hvor det går opp for Lorck hvorfor Constance er så forandret ovenfor han:

⁴¹ Gullestad (2018) plasserer fortelleren på det ekstradiegetiske nivået, utenfor og «over» nivået der handlingen utspiller seg. Hovedhandlingen foregår derimot på det diegetiske nivået, men blir i *Constance Ring* gjengitt av fortellerstemmen.

Lorck følte hennes arm skjelve i sin og betraktet henne oppmerksomt, bare et sekund, men det var nok til å la ham gjette alt. Her var altså grunnen til den forandring som var foregått med henne. Gud skje lov, ikke annet, tenkte han og følte trang til å ta henne i sine armer og kysse henne. Den sak skulle han nok få henne til å forstå (Skram, 2004:223).

Lorcks lettelse står i sterk kontrast til den smerten og påkjenningen vi allerede vet Constance gjennomgikk i det hun oppdaget brevene fra ektemannens tidligere elsker, Kristine:

Ja, men lykken var styrtet sammen for henne; hans kjærlighet hadde ikke mer noen verdi, i ethvert fall ikke den tidligere; hun var i flokk og følge med de andre, og det tok glansen bort. [...] Nu var det forbi, det fikk han finne seg i, for ingen kunne høste det de ikke sådde (Skram, 2004:214-215).

Vi ser med det at Lorck og Constance ikke på langt nær oppfatter situasjonen på samme måte, at det for Lorck er en bagatell, mens det for Constance er en omkalfatrende oppdagelse. Romansjangeren tillater her forfatteren å utheve forskjellen i synet på sedelighet og seksualitet som preger Lorck og Constance. Det er imidlertid et poeng at de to ikke vet om at de har så fundamentalt forskjellige syn på det, siden deres tanker bare formidles til leseren, ikke til den andre romanpersonen. Den manglende kommunikasjonen mellom de litterære personene er gjennomgående i hele romanen, og vitner om at språket oppleves som vanskelig. Dialogen preges ofte av at de er følelsesmessige utbrudd, og de ekte følelsene blir i stor grad formidlet av fortelleren. Det blir dermed umulig for personene i romanen å forstå hverandre og anerkjenne hverandres følelser.

Skram utnytter romansjangerens narrative muligheter til å gi uttrykk for de grunnleggende forskjellen mellom menn og kvinner i datidens samfunn. Lorck oppfattes som samlet, sterk og trygg i sin visshet om at Constance vil komme over «denne lille sak»⁴², mens vi allerede vet at Constance i sin sorg over oppdagelsen har vekslet mellom en tilstand av hystera og total apati. Det som gjør Constance unik, og som trolig vekket harme hos samtidens lesere var at hun valgte å ikke føye seg etter samfunnets normer og tilgi ektemannen. I stedet handler hun basert på sine personlige følelser. Constances indre sjeleliv som Amalie Skram evner å la fortelleren formidle, blir kontrastert i møte med Lorcks, Rings og Meiers avmålte, om enn til tider noe oppfarende og mindre intrikate følelsesliv.

Det som er interessant er at det finnes en relativt subtil forskjell i *hvordan* de ulike personene blir gjenstand for den indre fokuseringen. Ved at leseren gis tilgang til Constances tanker på

⁴² Skram, 2005

en gjennomgripende og tilsynelatende ufiltrert og uredigert måte oppstår altså inntrykket av at hun har et dramatisk og teatralisk vesen. Fortelleren gir leseren tilgang til mennenes indre tanker og følelser også, men da på en annen måte. Mennene fremstår som mer reflekterte og beherskede enn Constance. Hvorvidt mennene faktisk *er* mer beherskede, og hvordan tilgangen til Constances indre følelsesliv hjelper Skram med å skrive frem det problematiske ved ekteskapet, kjærligheten og seksualiteten som en transaksjon, er noe jeg kommer tilbake til litt senere.

I *Constance Ring* får leseren usminket tilgang til Constances indre følelsesutbrudd, savnet etter barndomshjemmet og den monotone hverdagen i stor grad via det som Gaasland (1999) og Gullestad et al. (2018) omtaler som indirekte fri stil.⁴³ Den indirekte frie stilen kan defineres ved «[...] at fortelleren fører ordet, men benytter et vokabular og en uttrykksmåte som er karakterens. Det benyttes altså en stilkategori der fortellerens stemme blandes sammen med karakterens ytre og/eller indre stemme» (Gaasland, 1999:34). Et slikt virkemiddel gir ifølge Henry James, sitert i Gaasland (1999), teksten «en sterk mimetisk modalitet» i det handlingen i fortellingen blir formidlet uten spor av fortelleren, og at det dermed er liten distanse mellom historieforløpet og leseren (Gaasland, 1999:32). Som leser av *Constance Ring* opplever man til tider å nærmest kjenne historien på kroppen, noe som kan argumentere for tilstedeværelsen av den frie indirekte stilen i romanen. Som her, når Constance vurderer et ekteskap med Lorck på grunn av sin økonomiske ruin, en institusjon som rett ut byr henne imot:

Om hun hadde giftet seg med ham! Uff nei, - hun hadde ikke lyst -. Men så hadde hun dog vært på det tørre,- og han elsket henne visst -. Ja pytt, ja, hva kunne menn prestere i retning av kjærlighet? – De gikk og drysset om og flanet med ord og følelser, til de var utjasket som gatetøytene – og så kom de og bød seg frem til ekteskapet. - - Deres kjærlighet var en vemmelse -. De elsket den ene og levde med den andre. – Ikke for det – det kunne alt sammen være bra nok, og kanskje var det ikke så sjabert som det så ut, - (Skram, 2004:187).

I sitatet ser vi hvordan Constance prøver å overtale seg selv til å gifte seg med Lorck for å redde seg selv fra økonomisk undergang. Det hun egentlig vurderer er verdien av sin egen

⁴³ Gaasland skiller mellom to typer monolog; indre monolog og indre tankestrøm. Stream of consciousness eller «den indre tankestrømmen» er godt kjent fra den moderne litteraturen og er en form for autonom monolog som «[...] kjennetegnes på sitt mest rendyrkede ved samtidig jeg-forteller, samt ved oppbrutt syntaks, manglende tegnsetting, tanksprang og ulogiske forbindelser osv.» (Gaasland, 1999:33). Den indre monologen derimot skiller seg fra den indre tankestrømmen ved at den fremstår som redigert «[...] med normal syntaks og disposisjon» (Gaasland, 1999:34). Indirekte fri stil befinner seg midt i mellom disse, og oppfattes derfor gjerne som en type indre monolog der ordet føres av fortelleren, mens vokabularet og syntaksen tilhører personen i fortellingen.

kropp og kjærlighet, og veier den opp imot det hun nå vet om det ekteskapet fordrer av en kvinne. Jeg vil argumentere for at dette er et eksempel på bruk av fri indirekte stil i det både den affektive syntaksen og vokabularet i form av ord som «gatetøyte», «Ja pytt» og «utjasket» tydelig tilhører Constance og ikke fortelleren. Ved å benytte fri indirekte stil får forfatteren rom til å skildre følelser og hendelser på en måte som makter å styrer leserens sympati og innlevelse. Det blir vanskelig å ikke engasjere seg i de kvalene Constance står ovenfor, samtidig som den «ektefølte» artikulasjonen øker leserens tillitt til historiens autenticitet. Leseren får tilgang til det indre følelseslivet til de ulike mannlige personene, men i det fortelleren og Constance nærmest «smelter sammen» der Skram benytter seg av den indirekte frie stilen, hersker det ingen tvil om hvem som er hovedpersonen i fortellingen.

Samtidig kan nettopp formidlingen av tanker og følelser bli litt vel overdrevent intens. Siden Constance ikke klarer å formidle sine følelser og tanker til de menneskene hun har rundt seg, blir det enda mer påfallende når disse skildres ufiltrert til leseren. Hun er til stadighet omgitt av ulike personer, ektemannen, kusinen, tjenestejenten, Lorck og Meier, men hun makter ikke å forholde seg til disse menneskene:

Hun fikk en raptus og ville isolere seg og stengte seg konsekvent ute fra allting. Hun sa til seg selv at hun ikke orket å holde menneskene ut. Og så midt i denne triste, mørke vintertid, når hun om aftenen satt alene med den strenge ordre til Alette om ingen å slippe inn som et vern mellom seg og verden, kunne hun plutselig gripes av lengsel etter at noe skulle skje, noe usedvanlig, noe skrekkelig. Tiden slepte seg langsomt, langsomt hen, mens hun prøvde på å sy eller lese. Det var som om hun døde av kjedsomhet, tomme for tomme; undertiden kunne hun fare opp, gå omkring og vir hendene og gjenta atter og atter: «Jeg blir gal.» (Skram, 2005:81).

Ute av stand til å kommunisere sine følelser, og sette ord på tilværelsen isolerer Constance seg. Det eneste hun makter å ytre er at tilværelsen gjør henne gal, og ikke engang dette sier hun til noen, men sier det ut i luften og til seg selv.

Fortelleren gir leseren innblikk i hvordan Constance pines av sine egne tanker etter oppdagelsen av Lorcks utroskap, samleiet med Meier, og så erkjennelsen av at heller ikke Meier var annerledes enn «menn flest». Constances språk er på dette tidspunkt nærmest ikkeeksisterende, og det hun makter å ytre er et teatralsk og overekspressivt skrik, som også Hamm i boken sin har understreket (Hamm 2006):

Hun satte seg over endre i sengen for å tenke etter. Så falt hennes blikk på hennes billede i speilet. Med et skrik slo hun hendene for ansiktet og slang seg tilbake i

putene. [...] Hun kunne ikke utholde tanken om å møte sin mann. Hun ville ikke at han skulle røre ved henne, og hun ikke ved ham, ikke for noen pris i verden (Skram, 2004:274).

Det teatraliske skriket ser nærmest ut til å være det som vekker erkjennelsen i Constance, og straks etter fremstår hun som fattet, om enn fortsatt dramatisk i det hun ytrer til seg selv: «Så stod det bare ett tilbake: å dø» (Skram, 2005:274).

4.1.2 Diskurs og historie: Tidsaspektet ved fortellingen

Romanen skiller seg fra dramasjangeren ved at den har mulighet til å skildre en utvikling over tid. Der dramaet gjerne er begrenset på en handling over kort tid – Aristoteles ville at handlingen ikke skulle vare lengre enn fra soloppgang til solnedgang – kan romanen fortelle om et helt menneskeliv. Diskursen – selve fortellehandlingen – kan med andre ord ta mye mindre tid enn historien.

Diskursen i *Constance Ring* gjengir historien i stor grad kronologisk, men det finnes stor variasjon når det gjelder varighetsaspektet, det vil si: hvor mye tid diskursen tar i forhold til hendelsen på historieplanet (Gaasland 2018)⁴⁴. En romanforfatter kan sette inn en pause i historiefortellingen. I *Constance Ring* er bruken av pauser med på å underbygge monotonien i hverdagen Constance opplever, særlig i ekteskapet med Ring. Bruken av sammendrag og ellipse – der historie-tiden overskrider narrasjonen og tempoet i historien øker – tillater forfatteren å la romanen utfolde seg over mange år. Det er påfallende at Skram ofte benytter scener og pauser til å utbrodere i detalj den kjedelige hverdagen, mens hun samtidig liker å gjengi viktige og omveltende hendelser innenfor et kort sammendrag. Constances observasjon av stormen som utspiller seg utenfor stuevinduet, med den påfølgende underretningen om at Ring har druknet, viser eksemplarisk frem hvordan Skram benytter seg av de ulike varighetsaspektene. Først blir historien satt på pause, og hagen og landskapet skildres i detalj:

Høsten var kommet med bunkevis av ødeleggelse. Det var synd for den pene, ranke syrinbusk, som nu lå nesegrus i et av sidebedene og dukket seg mot jorden med istykkerpiskede blad, mens et par lange, tynne rottrevler ennå holdt den fast. Georginene var bøyd over to. Når stormen for inn mellom dem, rystet de sine sortbrune hoder som i gremmelse over sitt skjemte ytre [...] (Skram, 2005:163)

⁴⁴ Der fortelleren beretter uten at det er noen handlingsfremdrift omtales som *pausen*. Den *deskriptive pausen* benytter Skram seg ofte av, et typisk grep i den realistiske romanen. I *Scenen* berettes det om det som skjer, uten å hverken utbrodere eller utelate deler av handlingen. *Sammendraget* komprimerer handlingen og handlingsfremdriften er høy. *Ellipsen* er der hvor handlingsfremdriften er høyest, og historien fortsetter uten at fortelleren beretter (Gullestad m.fl., 2018:64-66).

Så økes tempoet betraktelig, og selve situasjonen og Constances reaksjon på meddelelsen av Rings ulykke utelates helt i et kort sammendrag av hendelsen:

Dagen etter fikk hun vite at Ring var kullseilet i stormen. Han og løytnant Fallesen var druknet, men kuttermannen hadde reddet seg på hvelvet. Det var ham som bragte budskapet til kontoret (Skram, 2005:165).

Handlingen skildres her nærmest i et slags «stakkato», hvor leseren i høyt tempo mottar vesentlig informasjon. Budskapet er helt blottet for følelser, og til tross for at hendelsen må ha vakt følelser i Constance, blir ikke dette formidlet til leseren.

Ved romanlesning er leseren avhengig av fortellerens tilbøyelighet til å dele kunnskap. Rings død er bare ett eksempel på måten Skram benytter seg av sammendrag på. Andre perioder som blir fortalt om komprimert er tiden der Constance vurderer skilsmisse fra Ring, skildringen av den lykkelige tiden med Lorck, og episoden der hun har samleie med Meier. Den hyppige bruken av sammendrag og ellipse gir Skram mulighet til å la beretningen foregå over flere år. Vi følger Constance fra hun er rundt 20, til hun er en voksen kvinne på over tretti. Dermed kan Skram skildre ikke bare ett mislykket ekteskap, men to, samt gi innblikk i en forelskelse som leder til bedrageri og selvmord.

I tillegg får Skram en mulighet til å understreke gjentakelsene i historieførløpet: Constances historie gjentar seg. Dette understreker nok forfatterens oppfatning om at det er umulig for Constance å unnsnippe sin skjebne, for selv etter at hun får en «ny sjanse» til å skape seg et annerledes liv etter Rings død, ender hun med å ta sitt liv. Variasjonen mellom pauser på den ene siden og sammendrag på den andre tillater det videre for Skram å vise frem for leseren at Constance på den ene siden plages av monotoni og melankoli, mens hun på den andre siden kan handle raskt og impulsivt når hun av økonomiske grunner blir tvunget til handling.

Nærmest i affekt velger hun på nytt å inngå ekteskapskontrakt og å gjenoppta den økonomiske transaksjonen, der hun selger sin kropp mot en trygg og borgerlig tilværelse. Det samme gjelder beslutningen om å ha et seksuelt sidesprang med Meier. Fortelleren skildrer Constances tanker helt eksplisitt: «Men det måtte skje straks; ventet hun bare en time mer enn nødvendig, ville hun kanskje ikke ha mot» (Skram, 2006:274). Leseren fornemmer at uansett hva som er premissene for dette forholdet, så vil historien fortsette å gjenta seg.

4.1.3 Persongalleriet i romanen

Som jeg tidligere har vært inne på underbygger de ulike fortellertekniske grepene Amalie Skram gjør at det ikke eksisterer noen tvil om at dette er Constances historie. Allikevel er hun ikke ensom i beretningen, men hun omgås av andre litterære personer.⁴⁵ Disse blir skildret i varierende grad.

Når det gjelder Constance, er det interessant at hun, til tross for at hun blir utbrodert i detalj og leseren får vidtrekkende innsikt i hennes tanker og psykologi, oppleves som ikke særlig dyp. Gaasland m.fl. skiller mellom *éndimensjonale* og *flerdimensjonale* personer, der den éndimensjonale personen oppleves som flat, og ofte er konstruert rundt en stereotypi, eller en enkelt kvalitet. Den flerdimensjonale personen derimot oppleves som mer komplekse personer, med større psykologisk dybde, og de utvikler seg gjerne over tid. Constance som litterær person passer ikke inn under noen av disse begrepene, men befinner seg trolig et sted midt imellom. Det vesentlige ved å nevne dette aspektet ved Constance er å poengtere at selv om Constances følelsesliv og tanker blir utbrodert i detalj av fortelleren, blir hun oppfattet som «flat», teatralisk og uten noen større grad av selvbevissthet. Det blir derfor lett å oppfatte Constance som en person som i all sin rigiditet fremstår som flat og følelsesmessig underutviklet.

Det som derimot skjer er at leseren etter hvert kommer til å forvente at Constance skal handle på bestemte måter, noe hun også gjør i romanen. Det oppleves dermed som stillstand, og Constances person blir på den måten nærmest en stereotypi. Til slutt bryter Constance ut av det handlingsmønsteret leseren forventer av henne, ved at hun (etter å ha truet med det kontinuerlig gjennom hele romanen) tar sitt eget liv. Det er viktig å påpeke dette trekket ved den litterære personen Constance, i det Skrams beretning av henne skaper tvil hos leseren om hennes troverdighet. Constances stadig mer teatraliske og overekspressive språk får leseren til å tvile på det hun sier, i det man mistenker henne for å bare på nytt gjennomgå et raptus, og at hun trolig snarlig vil roe seg ned igjen.

Constances prosjekt er uten tvil å bli lykkelig, men lykken blir for henne umulig. Skram unnskylder nærmest Constance i slutten av romanen rett før hun tar sitt eget liv ved å poengtere at hun hele livet har vært en egoist, og at det derfor aldri var mulig for henne å se ut

⁴⁵ Jeg velger som i Gullestad m.fl. å benytte meg av *personer* og ikke *karakterer* av samme grunn som blir lagt frem i *Dei litterære sjangrane: Ei innføring*: Grunnen er at karakterbegrepet: «til tross for at det ofte anvendes, er problematisk (fordi) det opprinnelig viste til en type kjennetegn eller særpreg. [...] Karakter blir dermed noe man *har* (eller mangler), mens en person er noe man *er* (Gullestad m.fl., 2018:68).

over sitt eget personlige prosjekt. Constance ender dermed opp med å innta rollen som antiheltinne i sin egen historie, hun har for lite psykologisk dybde, og mangler evnen til å utvikle seg, og dermed blir også prosjektet håpløst.

De mannlige karakterene Ring, Lorck og Meier oppleves derimot i en viss grad som paralleller til hverandre. De har alle ulike utgangspunkt, men som mannlige skikkelser lever de opp til samfunnsnormen, og inntar derfor for Constance nærmest rollen som selvoppfyllende profetier i beretningene. Til tross for at fortelleren tidvis gir leseren dypere innsikt i mennenes følelser, blir de aldri like utbrodert som Constances. Noe som igjen understreker at de i Constances historie kun fungerer som bipersoner, og at de er med i romanen for å gi henne et handlingsrom.

4.2 Hvordan er det dramatiske verket *Gjæld* strukturert?

4.2.1 Strukturen i teaterstykket *Gjæld*

For å kunne lese og forstå dramateksten *Gjæld*, bør vi igjen skille mellom måten scenene følger på hverandre på – tidsforløpet som skildres på scenen – og den bakenforliggende historien som leseren/publikumet konstruerer på bakgrunn av det hun leser/ser.

Skrams skuespill *Gjæld* kan anses å være et stykke skrevet for det borgerlige «titteskapsteater»⁴⁶, slik det nettopp var blitt utviklet av Bjørnstjerne Bjørnson, Henrik Ibsen og andre i Norge og Europa. Der ble det spilt «borgerlige drama»⁴⁷, det vil si realistiske stykker som viste frem politiske og sosiale anliggender i samtiden (Helland og Wærp, 2005:28). Allerede med åpningen og sideteksten som skildrer den borgerlige stuen til Helene og hennes mann, markerer teksten seg som tilhørende i denne sjangeren:

Et hyggelig møblerert værelse i anden etage. Tilhøjre, i baggrundens brudte hjørne glasdøre ud til en altan, som vender mod haven, der har høje træer. På begge sider af altandørene pillespejle; ved siden af disse igjen vinduer. Nedenfor

⁴⁶ Titteskapsteateret «bygger på illusjonen om at det lesende og teatergående publikum skulle kunne «se» uhindret inn i den borgerlige stuen hvor dramatiske konflikter utspilte seg» (Helland og Wærp, 2005:28).

⁴⁷ Helland og Wærp omtaler det borgerlige drama som realismens og naturalismens teater, som har sitt utspring fra 1700-tallets hoffteater. I det borgerlige dramaet vil forfatteren etterstrebe å gi et så nært inntrykk av at handlingen foregår innenfor det virkelig liv som overhodet mulig. Som en følge av dette forsvinner mange av teaterets kostymer, teaterstaffasjer, språklige uttrykksform og tematikk og «[...] de dramatiske personene snakker et prosaisk dagligspråk, ikke et opphøyet «teaterspråk» (Helland og Wærp, 2005:28).

vinduet på høyre vegg et dameskrivebord, derefter en dør, som fører ind til Sudmans værelse. (Skram, 1885:140)

Scenen blir beskrevet som et vanlig borgerlig hjem, med sofa, skrivebord, planter, dører og vinduer. Skram skildrer scenen i detalj, og den utmerker seg ikke på noen måte. Stuen fortøner seg på samme måte i alle de fire aktene, med ett unntak i akt 4, der det utenfor er blitt aften og skumring.

Ellers er det dialogene som bærer handlingen frem i denne teksten, slik det er typisk for dramajangeren. Dialogene fremføres på scenen, mens publikumet ser på. Fordi publikumet observerer handlingen mens den foregår på scenen, og handlingen altså ikke er formidlet av en forteller, er dramajangeren preget av det som Peter Szondi har kalt for en «absolutthet» (Szondi, 1956), en avsluttethet, og den er også markert ved at publikumet er adskilt fra handlingen gjennom en estetisk distanse (det er ikke mulig for tilskuerne å snakke til Helene eller hjelpe Sudmann). Handlingen i *Gjæld* bygger da også helt riktig bare på dialogen mellom de fiktive personene, men Skram bruker også andre typer tekst for å formidle hendelser og omstendigheten i dramaet, som vi allerede har sett, nemlig sideteksten (Helland og Wærp, 2005:83).

I dramaet eksisterer ikke fortellerstemmen, og historien må nødvendigvis formidles på en annen måte. Fremstillingsmåten benyttet i dramaet omtales gjerne som scenisk og den skiller seg fra den fortellende «som direkte og umediert, det vil si som en framstillingsmåte uten en fortellerinstans som i epikken [...]» (Helland og Wærp, 2005:18). Tar vi derimot utgangspunkt i *dramateksten* blir det fort klart at det også i dramaet eksisterer en form for forbindelse mellom forfatteren og leseren. Denne forbindelsen blir synlig i *dramateksten* via at en «formidlende, eller medierende, instans viser seg. Det typografisk iøynefallende ved den skrevne og trykte *dramateksten* er nemlig måten teksten er satt sammen på av scene- og regianvisninger og replikker, og i scene- og regianvisningene er en formidlende instans helt tydelig til stede» (Helland og Wærp, 2005:18). I *Gjæld* er leserens første møte med Mejer et godt eksempel på hvordan regianvisningene i sideteksten fungerer som en formidlende instans:

MAREN: Her er jo ikke til at være, fru, for når det nu er kommen så vidt, at pengene blir borte for mig, midt på høje, lyse dagen, bare jeg snur ryggen til et øieblik, så må jeg rigtignok bekjende, at det går over grænsen.

MEJER: (*er under denne replik kommet stille ind i stuen. Han er barhodet, og meget soigneret klædt. I hånden har han en stor havesaks, og noget ståltråd, som han lægger fra sig på en stol*).

HELENE: (*farer sammen, da hun ser ham*). Hvor de lister Dem!

MEJER: (*ler så småt*). Blev De bange?

HELENE: Jeg liker ikke, at De kommer ind, uden at ringe på.

MEJER: (*med hodet påskjæve, smilende*) Hvad gjør nu det? En ven og oveninkjøbet husvært må jo ha lov til å ta´ sig en liden frihed. Men hvad var det Dere snakket om? (*til Maren*) Har De mistet noget?

HELENE: (*raskt*). Det er bare nogle penger, som Maren har forlagt.

Leseren av det dramatiske stykket får via regianvisningene inntrykket av at Mejer ikke nødvendigvis er en ønsket husgjest. I det ligger også den overhengende sannsynligheten for at Mejer ved at han kom inn akkurat da han gjorde, har fått med seg hva Helene og Maren diskuterte.

I dramaet eksisterer det ikke noen mulighet for forfatteren til å gi oss innblikk i personenes indre tanker og følelser på en så direkte måte som i romanen. Det er ingen tredjepersonsforteller, ingen indre monolog eller innblikk direkte i personens tanker og følelser. Disse må skildres via handlinger beskrevet i sideteksten, eller direkte til tilskuerne via monolog eller dialog. Sideteksten og hovedteksten må i første instans tolkes av skuespillere og regissører m.fl. og det åpnes dermed opp for et større tolkningsrom. I neste instans tolkes skuespillernes handlinger og samtaler av det kollektive publikumet.

Tolkningsrommet i dramaet må derfor sies å åpne opp for et mye større tolkningsrom med større farer for å ikke nå igjennom, eller for at innholdet ikke blir forstått og oppfattet på den måten forfatteren hadde tenkt.

4.2.2 Tidsaspektet ved dramaet

Det er ikke bare med tekstens struktur at dramaet skiller seg fra romanen. Det blir også stilt andre krav til tidsdimensjonen i dramaet: «Tidsdimensjonen inngår på en eller annen måte i de fleste dramadefinisjoner [...] Og den tid som dominerer innenfor dramaet, er *nåtiden*.

Dramatekstens kommunikasjon med sine lesere foregår, kunne man si, i presens⁴⁸ (Helland og Wærp, 2005:152).

I første akt blir leseren/publikumet introdusert til en pent dekorert stue i en villa ved Nygaardskanten i Bergen (Skram, 2015:139). Annen akt foregår i samme stue, og handlingen

⁴⁸ Helland og Wærp refererer til Szondi som understreker viktigheten av at dramaet må skje i nåtid: «Dramaets tid er nåtid. Det betyr på ingen måte at dramaet er statisk, men viser til det dramatiske tidsforløpets særtrekk: Nåtiden forgår og blir til fortid, men som sådan er den heller ikke lenger til stede. Dramaets tidsforløp er en sekvens av absolutt nåtid» (Helland og Wærp, 2005:152).

utspiller seg et kvarter senere. I tredje⁴⁹ akt befinner vi oss fortsatt i samme stue, men det fremgår av sideteksten og handlingen i dramaet at det er morgen: «Janna: (*i morgendragt, sidder i sofaen og læser i en bog*). (Skram, 2015:173). Det er derfor rimelig å anta at det i tredje akt er den påfølgende morgenen. Av dialogen i tredje akt mellom Janna og Helene må fjerde og siste akt antas å foregå om kvelden to dager senere:

JANNA: (*driver op og ned på gulvet, stanser foran Helene*). Hør Helene, vil Du love mig at vendte med, - uf, med dette her, til – lad mig se –

HELENE: Til iovermorgen aften.

JANNA: Godt! Til iovermorgen aften. (Skram, 2015:197)

Også scenebeskrivelsen i innledningen til fjerde akt vitner om at det er kveld: «Samme stue. Sommeraftenskumring, måneskin. [...] Taffeluhret slår 9» (Skram, 2015:198). Avklaringen kommer i fjerde akt og vi forventer at det tragiske fallet skal finne sted. Helene må ta det endelige valget om hun vil selge sin kropp til Mejer, Janna har lovet å undersøke hvorvidt Sudmann har vært utro, og Sudmann er forventet hjem. Å bruke forestillinger om døgnets vekslinger er et virkemiddel benyttet av Skram som hun bruker for å: «[...] bestyrke en ønsket effekt i sjangermessig henseende. Det er f.eks. vanlig å la den tragiske handlingen utspille seg gjennom kveld og natt [...]» (Helland og Wærp, 2005:157).

Dramaet er bygget opp i fire akter, og selve handlingen utspiller seg kronologisk i løpet av fire dager. Det er et vanlig sjangergrep å formidle tiden til leseren/publikummet slik som Skram gjør ved at:

[...] man har en klokke hengende på veggen eller i rommet som angir tiden visuelt eller auditivt, mens det vanligste nok er at tidsforløpet måles noe mer omtrentlig gjennom naturens og døgnets syklus, ved at det mørkner eller lysner – eller ved at personene kommenterer tiden i sine replikker (Helland og Wærp, 2005:156).

Skram benytter seg av samtlige virkemidler i *Gjæld* for å formidle tiden. Hovedpoenget er at alt skjer i en rasende fart: Forvandlingen av ekteskapet fra å være truet til å bli befestet, skjer i løpet av 2 dager. Det krever stor kunst av en dramatiker å få skrevet frem en så stor utvikling på så kort tid uten at den som ser på begynner å lure på om handlingen egentlig er troverdig.

⁴⁹ Losnedahl bemerker at i tredje akt er: «De fire neste sidene [fra cirka midt på side 179] i manuskriptet er fjernet. Antagelig er det her Karl Vang, Helenes eksforlovede, dukker opp ettersom han står i rollelisten, men opptrer bare i omtale i den foreliggende tekst. Både Helenes engstelse og Sudmanns alvorlige mine, kan tyde på at han har vist seg for Sudmann og Helene – og publikum» (Losnedahl, 2015:179). Det er verdt å bemerke seg at sidene mangler, samt å reflektere over om Skram har fjernet eksforloveden fra dramaet med intensjon, eller om de rett og slett har gått tapt.

I tillegg blir Skram nødt til å legge inn noen scener som den når Mejer dukker opp på en stige og overhører det som blir sagt mellom Maren og Helene. Det er viktig at Mejer har god innsyn i Helenes finansielle misere, ellers ville hans gjentatt fremstøt overfor henne bli vurdert av leseren/publikumet som lite troverdig. Samtidig har nettopp disse scenene der Mejer dukker opp på sin stige noe ufrivillig komisk over seg. Det tragiske og faretruende ved situasjonen blir dermed mindre følbart, fordi leseren/publikumet ler over den rare fyren som til stadighet klatrer opp og ned en stige i bakgrunnen

4.2.3 Persongalleriet i dramaet

Det finnes mye karakterisering av menn og kvinner i stykket. Som en del av den karakteriseringen eksisterer Helenes overbevisning om at «alle menn er like ille», «menn handler som menn *må* handle», og at «utuktig adferd i forbindelse med separasjon fra den man elsker (så sant man er mann) er forventet». For kvinnen del består denne karakteristikken i hovedsak av at de er koketter; det er hennes ansvar og skyld når menn handler slik de gjør.

Den dramatiske personen Helene eksisterer innenfor de samme rammene som mange andre borgerlige kvinner på slutten av 1800-tallet. Hun er blitt gift med en mye eldre mann, hun har ingen utdanning eller virke, og hverdagen hennes fremstilles som en monoton tilværelse der hele hennes identitet er knyttet opp imot å være en god kone for sin ektemann. Det som skiller Helene fra for eksempel Constance, er at Helene virkelig elsker sin ektemann og ekteskapet synes ikke å ha kommet som noe sjokk på henne. Helene sin «feil» er at hun i forsøket på å gifte seg med en skikkelig mann har pådratt store mengder gjeld. Gjelden tynger henne, og påvirker således også ekteskapet. Utover gjelden som plager henne, er hun blitt gjort oppmerksom ektemannens seksuelle fortid⁵⁰, noe hun bruker som et verktøy for å lette sin egne dårlige samvittighet angående gjelden.

⁵⁰ Parallellhistorien i *Gjæld* som tar for seg ektemannens seksuelle fortid tolker Losnedahl som en henvisning til Bjørnsons *En Hanske*. *En Hanske* tar for seg samfunnets sedelighetsetikk og dobbeltmoral, noe også Skram skriver frem i *Gjæld* (Losnedahl, 2015). Det fremstår imidlertid som litt for enkelt å trekke paralleller mellom Skrams *Gjæld* og *En Hanske* på bakgrunn av enkelte likheter, spesielt om man tar hensyn til den pågående samfunnsdebatten på slutten av 1800-tallet. Skram *kan* ha hentet inspirasjon fra Bjørnson, men det blir vanskelig å trekke noen ubestridelig konklusjon på bakgrunn av den lignende tematikken, noe Losnedahl også påpeker: «At temaet og problematiseringen knyttet til det (sedelighetsetikk og dobbeltmoral) var allment i tiden, skal likevel ikke underslås (Losnedahl, 2015:261). Dermed kan ikke tematikken i *Gjæld* skyldes utelukkende påvirkning fra andre, Skrams personlige liv, og ei heller samfunnets strømninger.

Tilstedeværelsen til de dramatiske personene, og særlig Helene, blir understreket med ulike gester beskrevet i sideteksten. Samtidig fremstår sideteksten til tider noe mangelfull, og noe av mimikken må tolkes ut i fra hovedteksten, som når Helene og Maren diskuterer hvordan gjelden til stadighet bygger seg opp:

MAREN: Ja, men engang må jo dette stoppe, fru.

HELENE: (*mumler*). Hvorfor det?

MAREN: Jo, for det kan jo ikke holde på så bestandig. Bare hobe sig op, og op og op.

HELENE: Ikke gjør sådan med hånden, Maren. Det ser så fælt ud. (Skram, 2015:144).

Effekten av det som er skrevet uteblir imidlertid ikke, og det er lett å se for seg hvordan Helene uten mulighet til å påvirke gjelden inntar en passiv rolle mens den til stadighet hopper seg opp foran øynene på henne. Huspiken Maren befester seg tidlig i stykket som den personen som til stadighet minner Helene på gjelden, noe sitatet også viser.

Det er gjennom motsetningene mellom det som er skrevet i sideteksten og hvordan Helenes handlinger blir synlig i hovedteksten, at vi får kunnskap om Helenes motstridende følelser, og at hun kontinuerlig holder frem med å føre sin ektemann bak lyset. Som her, da Maren kommer inn i stuen Sudmann nettopp har forlatt. Sideteksten beskriver Helenes handlinger, og redsel for at Sudmann skal oppdage hemmeligheten:

MAREN: (*kommer ind med nogle papirer i hånden*).

HELENE: (*værger for sig, og ryster på hodet*).

MAREN: Det er disse kul og vedregninger, fru.

HELENE: (*ser mod døren tilhøjre*). Hys! Ikke snak så højt. Du ved jo, at jeg ikke har penger i dag.

Helene som dramatisk person er derfor ikke like egnet for scenen som for eksempel Mejer. Helenes karaktertrekk og virkelige følelser blir skildret på en subtil måte både gjennom hovedteksten og sideteksten, og nyansene kan dermed oppleves som mindre egnet for scenen i det mye av ansvaret for å skildre hennes virkelige følelser og tanker havner på skuespilleren.

Sudmann blir presentert som en arketypisk mann i stykket. Han er familiens overhode og overlegen Helene både når det kommer til utdanning, sosial posisjon og alder. Slik Skram skriver frem Sudmann er det vanskelig å helt ut forstå hans karakter. Han er kjærlig mot Helene, og slik Skram skriver han frem i stykket eksisterer det ingen tvil om at han genuint elsker sin kone. Sudmann fremstilles som en rettferdig mann, men han er samtidig ikke en som lar seg kues. At Helene fortsetter å holde hans utenomekteskapelige omgang med andre

kvinner over hodet på han, fremstiller Skram som dypt urettferdig, samtidig er han redd for at Helene er i ferd med å utvikle et forhold til Mejer:

SUDMANN: (*lægger armen om hendes liv og drager hende ned på sit knæ*). Men hvis der nu *var* det, måtte jeg så være bange?

HELENE: Man ved jo aldrig, hvad der kan ske.

SUDMANN: Ikke sig sligt Helene. Det gjør så ondt.

HELENE: Ja, der kan Du se. Tænk på hvad jeg har måttet finde mig i.

SUDMANN: Den gamle historie – Den gang var vi jo ikke ægtefolk.

HELENE: Du har så tidt sagt at når to mennesker elsker hinanden, og har git sig til hinanden, så er deres bånd lige helligt, hvad enten så præsten har mumlet over dem, eller ej. (*ophold*).

SUDMANN: Hvis Du bare vidste ordentlig besked, Helene. Men det er mig så modbydeligt at gå ind derpå. Der er ting Du ikke forstår Dig på – For en mand i min alder, og skildt fra den han elsker – Sligt *kan* hende uden at man derfor er uhæderlig eller slet. (Skram, 2015:171)

Sudmann blir med dette stående som et eksempel på samfunnets dobbeltmoral. Så selv om han av Skram skrives frem og tolkes som en kjærlig ektemann, er han ikke rettferdig ovenfor sin kone. Til tross for Helenes besettelse av sin forlovedes utroskap er det til slutt Sudmanns historie som trolig blir redningen for ekteskapet. Sudmann står i utgangspunktet i gjeld til Helene, men da hun også har gjort feiltrinn blir maktbalansen i ekteskapet gjenopprettet og de kan fortsette livet sammen.

Mejer oppfattes som den mest dramatiske personen, med stadige og godt beskrevne stemningsskifter og gester. Han inntar nærmest rollen som en slags klovn som til stadighet klatrer opp og ned stigen fra balkongen, som vi har sett tidligere. Mejer er imidlertid ikke bare denne karikaturen, men også pengesterk, slu og forførerisk, samt at han legger ikke skjul på sine seksuelle drifter og hentydninger ovenfor Helene. Mejer fremstår dermed som en karakteristikk av hvordan en mann egentlig er⁵¹. Helland og Wærp (2005) omtaler denne type dramatiske personer som *typer*⁵². Han skrives frem som slu og utspekulert, og det er lett å se hvordan han søker å benytte sin overlegne økonomiske posisjon, samt sin tilegnede kunnskap om den desperate økonomiske situasjonen til å kjøpe kroppen til Helene:

⁵¹ Losnedahl beskriver Mejer som «en arketyrisk mannlig variant» og skriver videre at «Amalie trekker karikeringen av ham til tider svært langt; han oppfører seg for det meste vulgært og plumpt, og mislikes av både Sudmann og Janna. [...] Slik han er blitt utformet fra forfatterens side, kan hans hovedfunksjon tolkes som å skulle skape liv og en viss komikk og spenning i dramaet, dernest å avsløre en viss ambivalens hos Helene, men viktigst kanskje å opptre som bindeleddet mellom de to temaene i stykket og slik sett sørge for at gjelden ikke blir helt borte» (Losnedahl, 2015:263).

⁵² Dramatiske personer med et særtrekk som i all hovedsak definerer personen omtales som «typen». «Typen kjennetegnes for det første ved at den *representerer universelle menneskelige trekk*, for det andre ved at den *har ett dominerende særtrekk*. (Helland og Wærp, 2005:107.

MEJER: Nei for Deres mands skyld har De vist ikke nogen videre samvittighed.
HELENE: (*opfarende*). Ja så! Hvad kommer ellers min samvittighed Dem ved?
MEJER: Nej, det har De ret i. Samvittighed er noget stort kram. Og desuden – et mandfolk er dog altid bare et mandfolk.
HELENE: Ja vist så! Og De er et udmærket eksemplar af racen. (Skram, 2015:149).

Vi ser altså at Helene oppfatter Mejer som en typisk mann, noe som sier mye om hennes holdninger overfor menn, i det Mejer ikke kan sies å være en særlig sjarmerende og innbydende person. Utover i stykket blir Mejers karikatur stadig mer fremtredende i det han fremviser mange universelle menneskelige trekk, men samtidig først og fremst fremstår som en som til stadighet forsøker å kjøpe seg til sex og kjærlighet fra Helene. Som her i fjerde akt, hvor Helene endelig avviser Mejer og hans tilbud om å kjøpe henne fri fra gjelden:

MEJER: (*går hen til chaiselonguen*). Kom nu her og sæt Dem fru Helene – (*lægger en pude tilrette*.) Så skal vi tale rigtig sammen. (*nærmer sig*.) Og så vil jeg hvile mit hode ved Deres skulder – Det skal være bod for bittert savn, som der står etsteds. (*lægger hodet bagover, og lukker øjnene*.) Den fryd som fylder mig ved at være alene med Dem, Helene – Det er ligesom at alt i mig tier – Hvert begjær er gået så fredeligt tilhvile – Hvor det dog er godt at elske – (*vil omfavne hende*.)
HELENE: (*stryger forbi ham og springer ind i stuen*.) Lad mig være!
MEJER: (*tumler tilbage og ser forbauset på hende*.)
HELENE: Ja, der kan ingenting bli´ af vor aftale – Jeg ber Dem undskylde det bryderi, jeg har gjort Dem. Tag deres penger tilbage, *der* ligger de allesammen. (*peger på midtbordet, hvor der ligger en stor forseglet konvolut*.)
MEJER: (*barsk; hen imod hende*). Således leger vi ikke! Pengene tilhører Dem og De mig. (Skram, 2015:199).

Mejers typetrekke blir svært fremtredende i det han oppdager at Helene ikke er villig til å gjennomføre den økonomiske transaksjonen og at hun trekker seg fra avtalen. Han legger krav på hennes kropp og seksualitet, og når det ikke nytter, truer han med å aldri mer hjelpe henne. Dette er også nytteløst, og han prøver på nytt å overtale Helene til å ta pengene, igjen tilsynelatende uten at han forventer noen betaling. Helene nekter, og Mejer blir nødt til å klatre ned balkongen for å unngå å møte Sudmann i gangen på vei ut. At Mejer igjen er nødt til å klatre ned balkongen for å skjule seg fra Sudmann understreker Sudmanns overlegenhet i situasjonen. Det er til slutt Sudmann som vinner Helene og hennes kjærlighet. Ikke med makt, penger og overtalelse, men med godhet og velvilje.

Det Mejer forsøker å gjøre er å utnytte gjeldssituasjonen Helene er i, ved å tilby henne en vei ut. Slik Mejer ser det finnes det kun to trolige utfall av den situasjonen hun er satt i. Helene kan velge å selge kroppen sin til han, og slik betale ned gjelden. Eller hun kan velge å

erkjenne overfor ektemannen hva det er hun har gjort. Sistnevnte ville trolig slik Mejer tolker det ende i skilsmisse for Helene, og han anser dermed ikke det for en gyldig mulighet. Mejer har forstått datidens samfunnsnormer og forsøker å utnytte disse til å presse Helene til å selge sin kropp til han. Det hele faller sammen i det øyeblikket Helene agerer mot samfunnets sanksjoner og tilstår til Sudmann hva det er hun har gjort.

Slik Skram har skrevet frem de to mannlige personene i stykket, fremhever de hverandres styrker og svakheter. Sudmann og Mejer representerer to utgaver av den arketypiske mannen, der den sterke karikaturen av Mejer på en nærmest vulgær måte blottlegger de stygge sidene ved den mannlige karakteren. Sudmann blir på sin side lettere å like og opphøyet i det Mejers karakteristiske trekk er nærmest utelukkende negative.

Den siste personen jeg skal omtale er venninnen til Helene, Janna. Hun fungerer som den mest direkte og pragmatiske dramatiske personen. Hun stiller krevende spørsmål til Helene, spørsmål som gjerne mottakeren stiller seg selv. På den måten virker hun som en forbindelse mellom publikum og de dramatiske personene. Hun fungerer dessuten som «fornuften», og prøver å få Helene til å innse at hennes egne synder ikke er noe bedre enn Sudmanns. Samtidig deler ikke Janna den samme oppfatningen som Helene om Sudmanns seksuelle sidesprang. Hun fremlegger tvert om at fortid burde være fortid, og at konene ikke burde gå å ødelegge gode ekteskap basert på fortidige seksuelle utskeielser:

JANNA: Du har nu vel ikke gået hen, og fået de samme griller som de andre, Helene?

HELENE: Hvad for andre?

JANNA: Aa, alle disse dumme, unge koner, som ødelægger sit ægteskab efter noder.

HELENE: Ødelægger? Med hvad?

JANNA: Med at gå og være skinsyg på sin mands fortid (Skram, 2015:154).

Oppfordringen om å ikke ødelegge ekteskapet på grunn av «fortidige synder» faller ikke i god jord hos Helene, og uavhengig av at det Janna sier er rimelig, fortsetter Helene å føle seg bedratt.

Dramaet har til tross for pengeproblematikken og tidvis kranling mellom karakterene en betydelig lettere tone enn Skrams romaner med lignende tematikk. Det er spor av humor i enkelte av replikkene, sånn som da Helen truer stuepiken Maren: «Pas Dig bare, Maren, ellers lukker jeg katten ned i kommodeskuffen Din.» (Skram, 2015:143). Tonen må ikke tolkes som satire, men heller som et innslag av komedie. *Gjæld* er mye mindre dyster og tragisk enn

Constance Ring, ikke bare på grunn av dens lykkelige slutt, men også på grunn av tonen i replikkene og persongalleriet.

5 Kapittel 5: Sammenligning og konklusjon

5.1 Dramatikeren og romanforfatteren om kjærlighet, seksualitet og penger

Utgangspunktet for denne undersøkelsen var det faktum at Skram gjorde suksess som romanforfatter, men hadde problemer med å få sine dramatiske verk antatt ved en scene. Jeg har tidligere påpekt at teaterviter Kari Gaarder Losnedahl mener at teaterhusene og de som leste innsendte manuskripter, kanskje ikke var klare for Skrams kraftige fremstillinger av uskjønne forhold innenfor borgerlige ekteskap. Men det går altså også an å spekulere over om de ulike sjangrene muligens ga ulike muligheter til å få innholdet som Skram ønsket å formilde, frem til leserne.

Som gjennomgangen av handlingen i romanen og teaterstykket viste, finnes det en rekke likheter i innholdet, som består i at blikket er rettet mot sammenhengen mellom seksualitet og pengebehov, og et ønske om å realisere et kjærlighetsforhold. Men der romanen skildrer den kvinnelige hovedpersonens forsøk på å finne lykke med en mann som umulig, og viser at hun blir utsatt for gjentatte former for krenkelser, skildrer dramaet muligheten til å bli gjenforent i et ekteskap som av ulike årsaker er truet. Man kan kanskje si at der den ene teksten ender etter mønster av en klassisk tragedie (der hovedpersonen dør), ender den andre etter mønster av en komedie (der de elskende finner sammen).

Min lesning har slik fått frem andre aspekter ved Gjæld enn dem Losnedahl retter oppmerksomhet mot i sin gjennomgang i essayet «Dramatikeren Amalie Skram». Losnedahl sammenligner der Skrams *Gjæld* først og fremst med Ibsens *Et Dukkehjem*. Muligens inspirert av den parallellen i handlingen som vises i det at både Nora hos Ibsen og Helene hos Skram tynges av gjeld som de forsøker å avbetale uten at ektemannen vet om det. Losnedahl hevder at Skram nok har «søkt autoritet i tekster hun har hatt et spesielt forhold til. [...] først og fremst *Et Dukkehjem*» (Losnedahl, 2015:252). Problemet er imidlertid at likheten mellom Ibsens og Skrams stykke er langt fra så tydelig ellers, som Losnedahl legger opp til. Riktignok er også hos Skram personene påvirket av hendelser i fortiden, og denne rulles opp analytisk på lignende måte som Peter Szondi berømmer Ibsen for å mestre. Men saken er at denne

fortiden hos Skram nettopp ikke blir bestemmende, følelsen av at den styrer skjebnen til personene i nåtid, blir overvunnet av Janna og hennes kommentarer, og det at Helene kommer til fornuft. Det blir dermed vanskelig å skulle konkludere med at Skram har kopiert Ibsen. Det er mer nærliggende å si at også hun mestret den dramatiske formen, og klarte å vise frem hvordan fortidens «gjengangere» stadig var med på lasset – selv om de altså også kunne temmes og jages bort.

En viktig og avgjørende forskjell er altså den at Constance til slutt tar sitt eget liv, mens Helene oppgir planene om selvmord. Constance gir til slutt opp, hun klarer ikke lenger å gjennomføre de nødvendige transaksjonene for å overleve, nemlig det å bytte sin kropp mot en trygg økonomisk situasjon. Ja, hun velger å kvitte seg med varen (sin kropp), fordi hun ikke ønsker å forhandle om den lenger. Når hun er død vil hverken hennes kropp eller sinn lengre ha noen verdi for mennene, ser det ut at hun tror. Skram understreker Constances endelige «seier» over mennene ved å skildre hennes legeme etter døden: «Der hun lå på sin seng med åpen munn og brystne øyne. Lebene var dekket av et blålig skum, som også var sivet ned over haken. Den ene hånd hang utenfor sengen og var oppsvulmet på oversiden [...]» (Skram, 2004:277). Denne kroppen er alt annet enn forførende, den er ikke noe å sette pris på lenger.

Selv mordet er også et resultat av at hun ellers ikke får uttrykt problemene sine. Gjennom hele romanen blir ikke Constance hørt av de hun lever sammen med, som blant annet også Christine Hamm viser i boken sin (Hamm 2006). Leseren har sett at denne fundamentale ensomheten og den isolasjonen krenkelsene har medført, har brutt ned Constance over en lang rekke av år. Romanformen har med formidlingen av et langt tidsforløp skildret at Constance har havnet i et gjentakelsesmønster som hun ikke slipper ut av. Følelsen av å være låst i et system som hun ikke en gang kan klandre, formidles av fortelleren til leseren, ved at fortelleren kan formidle handlingen ved hjelp av pauser og sammendrag i et utspekulert mønster, og ved at Constance følelser blir formidlet til leseren selv om de ikke blir kjent for andre innenfor romanens univers.

Det er det motsatte som skjer i *Gjæld*. Dramaformen fordrer med sin konsentrasjon om dialogen at Helene må uttrykke seg, at hun formidler selv sine tanker og følelser. Riktignok skjuler hun av og til hva hun egentlig mener, men da blir hennes indre synlig ved at sideteksten avslører hennes egentlige intensjoner. Ellers får vi et bilde av Helene basert på hennes egne utsagn, som i hovedsak rettes mot de andre som befinner seg omkring henne, som Sudmann, Janna, Mejer

og Maren. Av den grunn blir hennes urasjonelle følelsesmessige utbrudd møtt med enten kritikk og forståelse, det vil si hun får direkte en reaksjon. På den måten får ikke Helene muligheten til å forbli misforstått, eller og paradoksalt nok virker hun mindre teatralisk enn Constance, hvis tanker leseren bare blir kjent med gjennom fortellerens formidling.

Som Constance er også Helene nødt til å selge sin kropp, hun må også inngå en kjønnslig transaksjon som fordrer kjærlighet og sex gjennom ekteskapet for å besørge seg selv økonomisk. Når situasjonen blir mer fortvilet, tenker også Helene på døden. Men som det viser seg er Helene ikke så ensom som hun på et tidspunkt føler seg, fordi Janna, venninnen, støtter henne og hjelper henne. I tillegg elsker hun fortsatt sin mann, og når denne tilgir henne gjeldsproblematikken og dessuten viser seg å ha vært henne tro, er det lett for Helene å glemme alle tanker på selvmord. Constance derimot klarer ikke å kvitte seg med tanken på at selvmord ville være den letteste løsningen for henne. For hun er ikke villig til å inngå et kompromiss med noe. Hun vil ikke selge kroppen sin, hun vil ikke være hengiven og kjærlig ovenfor en person hun ikke elsker, og hun er heller ikke villig til å gi slipp på «det gode livs» goder, noe som tvinger henne til å forhandle med kroppen som vare. På den måten befinner Constance seg kontinuerlig i en uholdbar situasjon, hun er aldri fornøyd, alltid rigid og inngår ikke kompromisser. Slik fortelleren presenterer øyeblikket der Constance i første omgang velger vekk døden til fordel for et ekteskap med Lorck, virker det som om Constance faktisk inngår et kompromiss –

«Nei, det er ikke så lett å dø heller, sa Constance til seg selv, mens hun lå der på puten med søvnløse øyne og bleke kinner, som plutselig var blitt magre. Hun drog et sukk, det lød som en hulken, og idet hun vendte seg om på siden og trykket ansiktet ned i puten mumlet hun: «Når alt kommer til alt, er et giftermål bedre» (Skram, 2004:193).

Men i neste omgang klarer hun ikke å tenke på at giftermål er bedre, fordi den hun er gift med, har vist seg å være uverdigg i hennes øyne.

Mens romanen ender tragisk og skuespillet ender godt, kan åpningene til de to tekstene neste tyde på at det skulle gå motsatt vei. For det er lett å tro at *Gjæld* skal ende tragisk.

Leseren/publikumet nærmest forventer at Helene enten skal ødelegge sitt forhold på grunn av gjelden, gå fra Sudmann fordi han har vært utro, eller at hun skal ende opp med å være utro med Mejer. Åpningen i romanen derimot, viser Constance i en trygg situasjon, der hun riktignok flørter litt mye med andre menn, men der ektemannen ikke ser ut til å bry seg stort om det, snarere tvert imot – han er stolt av konen sin, som gjør slik lykke. Det som forskjellen

i handlingsutviklingen kanskje mest tydelig viser frem, er at det ikke er pengeproblemene i seg selv som gir utslaget. Det er når drømmen om kjærligheten brister, at Constance velger å ta sitt liv, samtidig med at det er kjærligheten som er det avgjørende og forvandlende i dramastykket – som av den grunn kanskje kan leses som en romantisk tragedie i tradisjonen etter Shakespeare. Det hører med til saken at *Gjæld* aldri viser frem drømmen om en ekte og ubesudlet kjærlighet, verken hos Helene eller Sudmann. Allerede i begynnelsen av deres ekteskap, lenge før den dramatiske handlingen tar til, ble den *ekte* kjærligheten satt opp imot verdien av penger på en annen måte enn det skjer i *Constance Ring*. For Helene har i forkant av ekteskapet med Sudmann satt seg fore at hun ikke vil kunne gifte seg med ham om hun ikke kan bidra økonomisk til inngåelsen av kontrakten. På den måten ender Helene opp med å regelrett forsøke å kjøpe seg en ektemann. Der Constance i starten av ekteskapet er naiv og uvitende er Helene beregnende og manipulerende.

Kanskje kan likevel hovedårsaken til at romanen ender tragisk mens dramaet ender godt finnes i det presset som sjangeren i seg selv la på forfatteren. For det er nettopp det faktum at fortelleren formidler Constances tanker, som lar henne slippe å gjøre det selv. Dermed fremstår hun straks om mer ensom, fordi hun ikke har noen å fortelle sin ulykke til. I *Gjæld* derimot presser dramaformen frem at Helene må gi uttrykk for følelsene sine, og dermed havner hun aldri i den ensomme situasjonen som Constance. Tidsaspektet som er ulikt vektlagt ved sjangrene, forsterker dette. For den episke sjangeren muliggjør det for Skram å skildre Constance i timer, dager, og uker i strekk som ensom og grublende. Når hun først handler eller forsøker å sette ord på sine følelser, ligner disse uttrykk mest på akutte hysteriske utbrudd, og hun ender opp med å ikke bli anerkjent og tatt på alvor.

5.2 Konklusjon: Fordeler og ulemper ved romansjangeren

I *Constance Ring* benytter Skram etterstilt narrasjon, og historien blir fortalt av en anonym eksternt plassert tredjepersonsforteller. Leseren blir vitne til at Constance sitter time etter time, dag etter dag, ja til og med uker i strekk og grubler. Constance snakker sjeldent med noen rundt seg, og når hun forsøker blir hun aldri forstått og anerkjent. Derfor blir Constances språklige uttrykk i økende grad mer og mer hysterisk og teatralisk. Fra Skrams perspektiv må romanformen ha hatt en viss tiltrekningskraft på henne, i det den gir rom for lange skildringer,

indre perspektiver og monologer. Leseren får fri tilgang til Constances indre sjeleliv og kvaler, men kan ikke gjøre annet enn å sitte passiv og bla om i sidene i boken.

Muligheten som presenteres for Skram ved å kunne la sine litterære personer regelrett grave seg ned i sine lidelser, må ha vært en avgjørende faktor til at hun ville skildre hovedpersonens uunngåelige undergang i romanform. Hun må også ha følt at hun ikke kunne skrive denne tematikken frem i dramaformen på samme måte. Der Constance blir sittende passiv og via fortellerstemmen blir gitt muligheten til å bli hørt, men aldri forstått eller anerkjent innenfor romanuniverset, tvinges Helene i dramaet til å snakke til personene rundt seg. Dette nettopp på bakgrunn av det som Szondi omtaler som det mest vesentlige ved *dramaets språk*: dialogen. For å oppfylle dramatikkers sjangerkrav tvinges Skram til å skrive frem en litterær person som skildrer sine utfordringer og vanskeligheter til menneskene rundt seg. Dermed oppstår også muligheten for Helene til å få løst opp i de problemene hun har.

Peter Szondi legger i sin bok om det moderne dramaet ut om at denne sjangeren hadde sin glansperiode i renessansen, i en tid altså, der menneskene følte at de kunne gjøre noe med sin situasjon, at de kunne handle fritt og oppnå politiske endringer. Menneskene kunne snakke og handle for å realisere sin lykke, de var ikke lenger underkastet krefter uten å kunne kjempe mot dem. Utfallet av kampen var i hvert tilfelle ikke gitt, men muligheten og troen på å kunne oppnå noe, preget sjangeren. Han skriver videre at dramaet kom i en krise, når interessen hos forfatterne vendte seg mer mot indre konflikter, psykiske tilstander og individets ensomhet. Denne type tematikk fordret egentlig romanformen, og det krevde stor kunnskap – som blant annet Ibsen hadde – for å formidle de nye, aktuelle tematikkene dramatisk. Amalie Skram kan ha kjent på denne tvangen som kom fra stoffet hennes, kvinnens undertrykte situasjon, hennes fortvilelse og følelse av ensomhet. Hun fikk skrevet frem kvinnens problem på en mer overbevisende måte i romanformen, fordi denne gjorde det mulig for henne å vise frem et menneskes indre uten at dette mennesket måtte formidle dette indre selv.

Det er med andre ord mulig at Skram selv mente at stoffet hun ville forme burde vises frem gjennom en handling som ender tragisk. Men denne handlingen fikk hun ikke konstruert i dramaformen, det var først med romanformen at hun maktet å få handlingens utvikling styrt slik at den ble tragisk. I så fall vil det ikke lenger overraske i like stor grad at *Constance Ring* ble en stor suksess, mens *Gjæld* ikke vakte tilsvarende reaksjoner. Uansett har lesningen av *Gjæld* latt meg oppdage nye aspekter ved romanen, så sammenligningen har absolutt vært fruktbar.

Kilder og litteratur

- Bjerkelund, Ragni: *Amalie Skram. Dansk borger, norsk forfatter*. Oslo: Aschehoug, 1989
- Bonnevie, Mai Bente mfl.: *Et annet språk: Analyser av norsk kvinnelitteratur*. Oslo: Pax forlag as, 1977
- Engelstad, Irene: *Amalie Skram: Kjærlighet og kvinneundertrykking*. Oslo: Pax forlag as, 1978
- Engelstad, Irene: Skam, seksualitet og selvfølelse – En sammenlikning av Amalie Skram og Vigdis Hjort. *Nytt Norsk Tidsskrift*. 02/2005 (Volum 22). S. 154-163, 2005
- Gaasland, Rolf: *Fortellerens hemmeligheter. Innføring i litterær analyse*. Oslo: Universitetsforlaget, 1999
- Gullestad, Hamm, Sejersted, Tjønneland og Vassenden: *Dei litterære sjangrane. Ei innføring*. Oslo: Det norske samlaget, 2018
- Halse, Marte Engdal: «'En saa kjønslig Bog kjender vi hidtil ikke i vor Literatur.' Om resepsjonen av Amalie Skrams *Constance Ring*». *Edda* 4, 1993.
- Hamm, Christine: *Medlidenhet og melodrama. Amalie Skrams romaner om ekteskap*. Unipub forlag, 2006
- Helland, Frode og Wærp, Lisbeth Pettersen: *Å lese drama. Innføring i teori og analyse*. Oslo: Universitetsforlaget, 2011
- Kielland, Eugenua: *Amalie Skram. Mellom slagene*. Oslo: H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard), 1976
- Krane, Borghild: *Amalie Skram og kvinnens problem*. Oslo: Gyldendal norsk forlag, 1951
- Krane, Borghild: *Amalie Skrams diktning: Tema og variasjoner*. Oslo: Gyldendal norsk forlag, 1961
- Køltzow, Liv: *Den unge Amalie Skram*. Oslo: Gyldendal norsk forlag, 1992
- Garton, Janet: *Amalie. Et forfatterliv*. Oslo: Gyldendal norsk forlag, 2011
- Gaasland, Rolf: *Fortellerens hemmeligheter. Innføring i litterær analyse*. Oslo: Universitetsforlaget, 1999
- Lillebo, Hanne: *Antonie Tiberg*. I norsk biografisk leksikon. Tilgjengelig fra: https://nbl.snl.no/Antonie_Tiberg [Lest 02. Mai 2019], 2014
- Losnedahl, Kari Gaarder: *Nina. Gjæld. To skuespill av Amalie Skram*. Bergen: Alvheim & Eide Akademisk forlag, 2015

Moi, Morten (2019): *Borghild Krane*. I norsk biografisk leksikon. Tilgjengelig fra: https://snl.no/Borghild_Krane [Lest 02. Mai 2019], 2019

Peter Szondi: *Det moderna dramats teori 1880-1950*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1972

Skram, Amalie: *Agnete. Drama i tre akter*. København: I.H. Schubothes boghandel, 1893

Skram, Amalie: *Constance Ring*. Oslo: Pax Forlag, 2004

SNL: *Lirekasse*. <https://snl.no/lirekasse> [Lest 24.10.2018], 2019, 2018

Tiberg, Antonie: *Amalie Skram. Som kunstner og menneske*. Kristiania: H. Aschehoug og Co., 1910

Udir.no – Overordnet del av læreplanverket. *1.2 Identitet og kulturelt mangfold*. Tilgjengelig fra: <https://www.udir.no/laring-og-trivsel/lareplanverket/overordnet-del/opplaringens-verdigrunnlag/identitet-og-kulturelt-mangfold/> [Lest 15.05.2019), 2018

Ulvik, Marit og Herner, Sæverot. *Pedagogisk danning. I: Krumsvik, Rune Johan og Säljö Roger. Red. Praktisk pedagogisk utdanning*. Bergen: Fagbokforlaget, 2013

Ødegaard, Sivert: «Amalie Skram – naturalist eller romantiker? En punktanalyse av hennes debutroman *Constance Ring*». *Edda* 1, 1995.

Wikipedia: *Pant*. <https://no.wikipedia.org/wiki/Pant> [Lest 05.10.2018], 2013

Aasen, Elisabeth: Amalie Skram. Liv og diktning. I: Haavet, Inger Elisabeth og Aasen, Elisabeth. red. *Amalie Skram. Dikterliv i brytningstid*. Bergen: Senter for Humanistisk kvinneforskning, s. 5-18, 1993

Sammendrag

Masteroppgave i nordisk litteratur
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier
Universitetet i Bergen
Vår 2019

Student: Stine Halvorsen

Veileder: Christine Hamm

Tittel: Kjærlighet, seksualitet og penger

Undertittel: En sammenligning av Amalie Skrams roman *Constance Ring* (1885) og skuespillet *Gjæld* (1885)

I 2015 ga Kari Gaarder Losnedahl ut to skuespill skrevet av Amalie Skram, *Nina* (1879/1880) og *Gjæld* (1885-1887). Disse hadde frem til da vært upublisert. Oppgaven redegjør for at Skrams dramatiske produksjon i stor grad har vært nedvurdert i Skram-forskningen, men at nyutgivelsen kan invitere til å vie den større oppmerksomhet.

Målsettingen har vært å utarbeide hvordan Skram forsøkte å forme til dels svært lik tematikk i sine episke og dramatiske tekster, men da med ulik grad av suksess.

Sammenligningsgrunnlaget har vært lesninger av debutromanen *Constance Ring* (1885) og skuespillet *Gjæld*, to tekster som Skram åpenbart jobbet med omtrent samtidig. Første delen av oppgaven presenterer tidligere lesninger av *Constance Ring* og *Gjæld*. Deretter følger en lesning av romanen og skuespillet på et tematisk nivå, før jeg analyserer tekstene tilsvarende med blikk på struktur og form. Til slutt sammenligner jeg funnene fra den tematiske og formale analysen, og konkluderer med at Skram i begge tekstene er opptatt av å påvise en sammenhengen mellom seksualitet, kjærlighet og penger. De to ulike sjangrene, romanen og dramaet, gir imidlertid forfatteren ulike muligheter til å forme dette stoffet, og blant annet leder sjangerkravene til at romanen lar den kvinnelige hovedpersonen ende tragisk, mens dramaet har en forsonende slutt som ligner mer på en romantisk komedie.

Abstract

Master thesis in Nordic Literature
Department of Linguistic, Literary and Aesthetic Studies
University of Bergen
Spring 2019

Student: Stine Halvorsen

Tutor: Christine Hamm

Title: Love, sexuality and money

Subtitle: A comparison of Amalie Skram's novel *Constance Ring* (1885) and play *Gjæld* (1885)

In 2015, two earlier unpublished manuscripts written by the Norwegian writer Amalie Skram (1846-1905) were presented to the public by Kari Gaarder Losnedahl. They contained the dramatic works *Nina* (1879/1880) and *Gjæld* (1885-1887). This thesis argues that Skram's dramatic production is more interesting than Skram-researchers have acknowledged until now. The new publication invites a comparison between the dramatic production and the novels from about the same period, for instance. This would show how Skram struggles with giving the subjects she wants to discuss the best literary form.

Here, I have a closer look at Skram's first novel, *Constance Ring* (1885), and the drama *Gjæld*, two texts Skram apparently worked on simultaneously. First, I present existing research on the two texts. After that, I work out what kind of subjects Skram dealt with in *Constance Ring* and *Gjæld*. After that, I have a closer look at how she deals with them formally and structurally. Finally, I compare the results of my readings, and conclude that the writer in both texts shows the interconnection between love, sexuality and money. I point out in what way the two genres offer different possibilities for the writer. Not the least, the epic novel seems to demand a tragic ending with respect to the female protagonist's life and death, while the drama results in a more reconciling mood and a happy ending that could be compared to that of a romantic comedy.

Profesjonsrelevans

Min motivasjon for å tre inn i læreryrket har i de årene jeg har studert ikke forandret seg. Motivasjonen er dypt forankret i et ønske om å utdanne og danne mennesker, for å igjennom mitt fag være et godt forbilde og være med på å skape trygge, kunnskapsrike og nysgjerrige mennesker. Danningspotensialet i norskfaget er derfor av særlig betydning. Norskfaget skal også være med å bidra til at elevene forstår kulturelle sammenhenger og sosiale koder, samt bidra til å utvikle elevens evne til kritisk tenkning. «Skolen skal gi elevene historisk og kulturell innsikt og forankring, og bidra til at hver elev kan ivareta og utvikle sin identitet i et inkluderende og mangfoldig fellesskap» (udir.no).

Kritikken av de stadig økende kravene om målbare resultater i den norske skolen er slik jeg ser det berettiget. Å gå på skole og lære burde ikke, og skal ikke kun fremme utdanning, men også danning. «[...] elevene skal ikke bare kvalifiseres for eksamen og yrkesliv, men for livet som helhet» (Ulvik og Sæverot, 2013:2). Danningspotensialet i norskfaget er enormt, og noen ganger er man nødt til å se bakover for å kunne forstå nåtiden og fremtiden.

Å skulle skrive en masteroppgave krever personlig engasjement og motivasjon. Det har vært en lang læreprosess der jeg enkelte ganger har tvilt på meg selv og mine egne evner. Mot slutten av arbeidet har jeg innsett at jeg i prosessen ikke bare har lært mye om faget mitt, men også mye om meg selv og min egen kjærlighet til norskfaget. For et fag som norskfaget er faglig engasjement, viljen til å hele tiden utvikle seg og fornye sin kunnskap essensielt. Å arbeide med ulike teorier, forskningsartikler, lese og skrive har satt viktigheten av norskfaget i et nytt perspektiv for meg. Læreprosessen tar tid. En erfaring jeg vil videreføre til mitt arbeid med barn og unge. Det er viktig å ha et langsiktig perspektiv, jobbe målrettet og ikke gi opp. Resultatene av læring kommer ikke umiddelbart, og det er derfor viktig å være tålmodig i sitt arbeid med elevene. Å ha oppnådd en mastergrad i norskfaget gir meg som lærer faglig trygghet. Masteroppgaven er en endelig bekreftelse på at jeg kan faget mitt, noe som på sikt vil føre til at jeg med trygghet og stødig faglig forankring vil være en god lærer, som evner å se videre utover det faglige innholdet, og *se* eleven.